Romanistik

Die Darstellung der Frau in den Dramen von Paul Hervieu

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen und Natur-
wissenschaftlichen Fakultät der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von

Luise Wegener
aus Gelsenkirchen

1937

1938
DRUCK: HEINRICH PÖPPINGHAUS, o. H.-G., B.-LANGENDREER

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Juli 1937.

Dekan: Herr Professor Dr. Kratzer.

Berichterstatter: Herr Professor Dr. Heinermann.

Meinen Eltern!

Inhaltsverzeichnis.

Seite:

A. Biographische Angaben 1

B. Hervieus Frauengestalten 3

I. Vorwort 3

II. Der altruistische Typ 7
1.) Régine — Les Paroles Restent 7
2.) Sabine — La Course du Flambeau 12
3.) Théroigne — Théroigne de Méricourt 16
4.) Clarisse — Connais-Toi 22

III. Der egoistische Typ 27
1.) Laure — La Loi de l'Homme 27
2.) Marie-Jeanne — La Course du Flambeau . . . 31
3.) Léonore — L'Énigme 34
4.) Marianne — Le Dédale 38
5.) Thérèse — Le Réveil 44
6.) Florence — Bagatelle 49

IV. Irène Fergan — Les Tenailles 51

C. Hervieu — Ibsen, vergleichende Betrachtung ihrer Frauendarstellung 57

D. Schlußbetrachtung 61
Literaturverzeichnis 64

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

A. BIOGRAPHISCHE ANGABEN.

Paul Hervieu wurde am 2. September 1857 als Sohn eines reichen Großfabrikanten in Neuilly bei Paris geboren. Er besuchte das Lycée Bonaparte, später Condorcet in Paris und bewies bereits in der Schule sein literarisches Talent. Nach seiner Gymnasialzeit wandte er sich dem Rechtsstudium zu, ohne jedoch, wie sein Biograph Charles Malherbe[1]) berichtet, geregelte Vorlesungen zu besuchen. Trotz der Vernachlässigung seines Studiums und eines bewegten Lebens in den Kreisen der höheren Gesellschaft, die später der ausschließliche Gegenstand seiner Werke wurde, bestand er sein Rechtsexamen und wurde 1877 Advokat am Appellationsgericht; 1881 trat er in das Kabinett des Ministers für öffentliche Arbeiten ein. Er wurde Gesandter im Auswärtigen Amt und trat nach Ablegung des «Concours diplomatique» in die diplomatische Laufbahn ein. Seine Tätigkeit als Gesandter geht Hand in Hand mit seinen literarischen Bestrebungen. In Melun übernimmt er die Redaktion des *Républicain de Seine et Marne*, nachdem er bereits im *Figaro* und im *Gil Blas* des öfteren Artikel veröffentlicht hat. In diesen Zeitschriften erscheinen in den folgenden Jahren, nachdem sein erstes Buch *Diogène le chien* schon erschienen ist, eine Reihe von Erzählungen und Novellen, die er später unter dem Titel *l'Alpe homicide* zusammenfaßt. Von nun an folgen seine Werke Schlag auf Schlag: 1887 die Erzählung *Les Yeux bleus et les Yeux verts*, im selben Jahr der Roman *l'Inconnu*, 1888 *Deux Plaisanteries*, 1889 *Flirt*, 1891 *l'Exorcisée*.

Zur gleichen Zeit macht er seine ersten dramatischen Versuche. Im Jahre 1890 erscheint der Einakter *Point de Lendemain*, am 17. November 1892 wird sein erstes eigentliches Drama *Les Paroles*

[1]) Paul Hervieu, Biographie-critique, Paris, Sansot 1912, collection des «Célébrités d'aujourd'hui».

Restent im Théâtre du Vaudeville aufgeführt. Nachdem dann 1893 und 1895 seine Hauptromanwerke *Peints par eux-même* und *l'Armature* herausgegeben sind, wendet Hervieu sich ganz dem Theater zu. Am 28. September 1895 werden — wiederum im Theâtre du Vaudeville — *les Tenailles* aufgeführt, am 15. Februar 1897 *la Loi de l'Homme* in der Comédie-Française. (Am 5. März 1898 wird dieses Stück in deutscher Übertragung als *Männerrecht*[2]) im deutschen Volkstheater in Wien aufgeführt). Am 17. April 1901 zeigt das Vaudeville *la Course du Flambeau.* Am 5. November des gleichen Jahres findet die Uraufführung von *l'Énigme* in der Comédie-Française statt. Der 23. Dezember 1902 bringt *Théroigne de Méricourt* im Théâtre Sarah Bernhardt. Am 19. Dezember 1903 erscheint *Le Dédale* im Théâtre Français, am 18. Dezember 1905 *Le Réveil,* am 29. März 1909 *Connais-Toi.* Am 5. April desselben Jahres wird die kleine Komödie *Modestie* ebenfalls am Théâtre Français aufgeführt, nachdem sie erstmalig im Mai 1908 in London über die Bretter ging. Am 28. Oktober 1912 finden in der Comédie-Française *Bagatelle* und am 9. April 1914 im Théâtre de la Porte-Saint-Martin *Le Destin est Maître* ihre Aufführung. Letzteres wurde bereits am 25. März des Jahres in Madrid, also 14 Tage vor seinem Erscheinen in Frankreich, erstmalig aufgeführt.

Als Mitglied der Académie Française seit Juni 1900, vertraut und befreundet mit berühmten Schriftstellern und Kritikern seiner Zeit, wie Verlaine, Mallarmé, Lecomte de Lisle, Alphonse Daudet, Paul Bourget, Charles Malherbe und Ferdinand Brunetière, genoß Paul Hervieu als Literat schon zu seinen Lebzeiten großes Ansehen. Der Mensch Hervieu war wegen seiner Korrektheit, seiner Aufrichtigkeit und seiner besinnlichen Klugheit trotz seiner übergroßen Zurückhaltung geehrt und geachtet. Sein früher Tod am 25. Oktober 1915 brach sein unermüdliches Schaffen jäh ab.

---

[2]) Siehe Hermann Bahr, Wiener Theater (1892—98).

B. HERVIEUS FRAUENGESTALTEN.

I. Vorwort.

Der Hauptteil dieser Arbeit soll sich, wie der Titel bereits sagt, mit den Frauengestalten der Dramen Hervieus beschäftigen, und zwar nur der Dramen, die Romane ganz außer acht lassend. Das hat seinen Grund vor allem darin, daß die Zeit seiner Romane eine in sich abgeschlossene, anders geartete Epoche seines Schrifttums ist, die mit ihrer Vorliebe für das Untermenschentum, für das Krankhafte und Abnorme dem Naturalismus noch sehr nahe steht. In seinen Dramen — obgleich Hervieu nicht der geborene Dramatiker ist wie Henry Becque — offenbart er sein eigentliches Wesen. Hier setzen sich seine charakteristischen Züge, sein eiserner Wille und seine zähe Energie, von denen seine Biographen berichten, in der Tat um, und er verwendet sie dazu, mit seinen Zeitgenossen, Dumas Fils und Augier vor allem, gegen die Einseitigkeit der Gesetzgebung zu plädieren, unter der die Frau als die Benachteiligte zu leiden hat. Mit diesem Einsatz für sie treten naturgemäß die Frauengestalten in den Vordergrund des dramatischen Geschehens, so daß die Themastellung der Arbeit von selbst gegeben ist.

Die Einordnung in Typen ist keine willkürliche, sondern Hervieu hat nach eigener Äußerung bewußt Typen schaffen wollen: «J'ai voulu des types d'humanité moyenne, qui fissent comme nous tous, le mal et le bien, suivant des instincts tempérés par de l'éducation» [3]). Das Studium seiner Dramen zeigt, wie sich in diesem Punkt einmal Wille und Ausführung bei dem Autor decken. Aus der Kritik sei die Stimme René Doumics angeführt, der von den Charakteren sagt: «. . . il faut voir en eux des types» [4]).

[3]) Revue Bleue XVI 1901, Le métier dramatique (S. 162).

[4]) Revue des deux Mondes, Nov. Dez. 1916 (S. 453).

Zu der Scheidung in altruistische und egoistische Typen muß vorausgehend noch gesagt werden, daß die Richtlinien, die dabei maßgebend waren, aus der geistigen Situation des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts heraus zu verstehen sind. Die naturalistische Epoche mit ihrer Entidealisierung des Menschen hatte vor allem die Frau ihrer hohen Bedeutung entkleidet und in ihr mehr noch als im Manne ein von Instinkt und Trieb beherrschtes Wesen gesehen. Als solches lebt sie auch nach der Überwindung des Naturalismus noch lange fort in der Dichtung der nachfolgenden Zeit; und Paul Hervieu, der in seiner Zeit verwurzelt ist, hat von ihr kein anderes Bild gegeben und sie nicht aus der kleinlichen Enge des Nur-Diesseitsverhafteten emporgehoben. Daher hat auch der Altruismus seiner Frauengestalten nicht die Kraft, die großen Brücken von Mensch zu Mensch zu schlagen in der Hinordnung auf Volk und Staat. Es fehlt ihm zum ethischen Vollzug der unbedingte personale Einsatz, und daher haftet auch an den Frauen dieser Gattung etwas Kleinliches, das sie nicht zu wahrhaft heroischen Gestalten werden läßt. Der egoistische Typ trägt die Wesenszüge des Egoismus aller Zeiten: schrankenlose Entfaltung der ich-betonten Gefühlswelt, hier nur verengt auf die primitive Welt des Trieblebens, dem sich die Charaktere fast hemmungslos hingeben.

Von drei Dramen Hervieus mußte in dieser Arbeit abgesehen werden: von *Point de Lendemain*, dem dramatischen Erstlingswerk, *Modestie*, einem humoristischen Versuch, und *Le Destin est Maître*. Die ersten beiden sind kleine unbedeutende Einakter oder vielmehr amüsante «tableaux», die an Geschehen nur Skizzenhaftes und an Personen nur schattenhafte Umrisse statt Charaktere geben. *Point de Lendemain* ist zudem keine eigene Schöpfung, sondern nur eine dramatische Umarbeitung des gleichnamigen «conte» von Vivant Denon. *Le Destin est Maître*, das letzte der Dramen Hervieus, das ein Jahr vor seinem Tode entstand, sprengt insofern den Rahmen dieser Arbeit, als hier die Frau nicht Trägerin, sondern nur Reflektor des dramatischen Geschehens ist, und folglich weder von der Darstellung eines Charakters noch eines Frauentyps die Rede sein kann. René Doumic[5]) sagt mit Recht, daß es in diesem Stück über-

[5]) Revue des deux Mondes, Mai-Juni 1914 (S. 451).

haupt keine Charaktere gebe, sondern daß die mit einem einzigen Zug zu kennzeichnenden Personen nur für die Handlung da seien.

Da das Stück keine weitere Besprechung in der Kritik gefunden hat, abgesehen von der Beurteilung Doumics, die wegen seiner freundschaftlichen Voreingenommenheit für den Schriftsteller kaum Maßstab für eine Wertmessung sein kann, sei hier zur Vervollständigung der Dramenüberschau vorwegnehmend eine kurze Analyse gegeben:

Das Drama baut nicht, wie die meisten andern Stücke, auf einer juristischen oder einer feministischen These auf, sondern hat einen tendenzlosen Leitsatz, eine Tatsache, die unbedingt als Fortschritt seines Schaffens bezeichnet werden muß.

Im Hause der Béreuil, Gaëtans und Julianes, die zwei Kinder bereits erwachsenen Alters haben, Noémi und Joachim, hält sich zur Zeit des Geschehens der Bruder Julianes, der Kommandant Séverin de Chasay, auf, dessen ganzes Tun auf das Wohl dieser seiner Verwandten gerichtet ist. Bei der Verheiratung Julianes hat er aus Liebe und Ehrgefühl Verzicht auf sein elterliches Vermögen geleistet, damit die Schwester nicht arm in die Ehe mit dem reichen Gaëtan gehe. Er selbst ist unverheiratet geblieben, weil — so begründet er es vor Noémi und Joachim scherzend — eine Zigeunerin ihm einst gewahrsagt habe, daß um zweier Kinder willen seine Existenz und sein Glück vernichtet werde. Gaëtan betrügt seine ahnungslose Frau mit einer Schauspielerin, für die er sein ganzes Vermögen vergeudet. Séverin traut dem Schwager schon lange nicht und ist in wachsender Sorge um seine Schwester und die Kinder, deren Zukunft er bedroht sieht. Ein Brief, der während Gaëtans Abwesenheit ankommt und von der nichtsahnenden Juliane geöffnet wird, enthüllt Séverin die ganze gefürchtete Wahrheit. Seine Bemühungen, mit seinem persönlichen Einsatz die Katastrophe zu verhindern, sind gänzlich erfolglos, da Gaëtan wegen großer Unterschlagungen bereits von der Polizei gesucht wird. Dieser trifft während Julianes Abwesenheit in seinem Hause ein, um mit dem Geld seiner Frau sich und seine Geliebte ins Ausland zu retten. Während draußen schon Stimmen der Gendarmerie laut werden, entspinnt sich zwischen Séverin und Gaëtan ein erregter Wortwechsel. Der Kommandant, dem die Ehre und Zukunft der Fa-

milie, insbesondere der Kinder, am Herzen liegt, fordert von dem Schwager, daß er seinem Leben ein ehrenvolles Ende mache und drückt ihm die Pistole in die Hand. Da Gaëtan sich weigert und die Stimmen von draußen bereits näher kommen, drückt Séverin kurzerhand selber ab und trifft ihn in die Stirn. Während die Polizei seinen Tod konstatiert, trifft Juliane ahnungslos ein und muß erfahren, daß ihr Mann nicht mehr lebt, daß ihr eigener Bruder ihn getötet hat, und da sie sich voll Haß von diesem wenden will, spricht Séverin es unbarmherzig aus, daß der, den sie über alles geliebt, sie in dieser Liebe schändlich betrogen hat. Séverin wird die Familie verlassen und in die Fremdenlegion gehen. Sein Geld soll ihnen dazu dienen, ihr Leben weiter zu leben. Der Diener Baptiste, der in einer Nebenepisode zu Anfang des Dramas als der große Schuldige gesehen worden war und verabschiedet werden sollte, weil er dem Kommandanten einen Hundertfrankschein entwendet hatte, um der Not seiner verheirateten Tochter abzuhelfen, wird seinen Herrn in die Fremdenlegion begleiten. Er hat sein Vergehen wieder gut gemacht durch eine falsche Aussage zu gunsten Séverins, bei dessen Tat er unfreiwilliger Zeuge war. Diebstahl, Mord, falsches Zeugnis, Verbrechen überall! — Juliane spricht die Wahrheit unerbittlich aus: «Le destin nous a pris dans ses griffes, et voilà ce qu'il a fait de nous!» [6]) und Séverin beendet das Drama mit den Worten: «Est-ce qu'on sait jamais rien? . . . Le destin est maître!» [7])

Das nur zweiaktige Stück häuft, wie schon aus dieser Analyse zu sehen ist, ein sehr gedrängtes Geschehen in so kurzer Zeit, daß für eine Darstellung lebendiger Charaktere kein Raum mehr sein kann.

Juliane, der das Höchstmaß des Leids zugefügt wird, steht unerschütterlich und wankt nicht, aber nicht aus heldenhafter Haltung, sondern in starrer Leblosigkeit, bedingt durch mangelnde Charakterzüge. Ein Jugendfreund, Messénis, nach dessen Bedeutung man sich am Ende unbedingt fragt, könnte gänzlich fehlen, und Baptistes Rolle ist ebenfalls sehr gezwungen. Abgesehen von dem rein äußerlichen Konflikt zwischen Séverin und Gaëtan gibt es in dem Drama überhaupt keinen seelischen Konflikt.

[6]) Akt II, 14. (S. 285).

[7]) Ebenda (S. 287).

Hervieus knappe und nüchterne Art der Darstellung ist in diesem Stück von solch übertriebener Kargheit, daß sie alle Ansätze eines wirklich künstlerischen Schaffens zunichte gemacht hat.

II. Der altruistische Typ.

1. Régine.

Les Paroles Restent (1892).

Les Paroles Restent ist, abgesehen von dem kleinen Einakter *Point de lendemain* (1890), Hervieus eigentliches Debut auf dem Theater. Trotz dieser Tatsache jedoch und entgegen vielen späteren Werken, die eher einen Rückschritt als einen Fortschritt seines Schaffens bedeuten, hat dieses Stück schon Ansätze psychologischer Durchdringung und Vertiefung der Charaktere, wie wir sie bei Daudet[8]) finden.

Zum ersten und in seiner Darstellung einzigen Mal ist hier ein junges Mädchen die Heldin des Dramas; denn Hervieu folgt den Schriftstellern seiner Zeit, die zumeist der verheirateten Frau ihr Interesse entgegenbringen. Das ganze Jahrhundert, sei es im Roman oder im Drama, hat kaum versucht, in das Seelenleben eines jungen Mädchens einzudringen. Man könnte Maupassant als Gegenbeweis anführen; doch Maupassant studiert entweder den Typ des älteren, hilflosen, oft verschmähten und verspotteten Mädchens (*Mademoiselle Perle*) oder den unter der Gegebenheit sozialer Verhältnisse zur Geliebten gewordenen (*Yvette*). Nur Zola in *La Joie de vivre* und E. de Goncourt in *Chérie* sind psychologisch tiefer gedrungen. Die modernen französischen Schriftsteller, unter ihnen auch Paul Hervieu, rücken den Ehebruch. die «mariage à trois», in den Mittelpunkt ihres Interesses.

Les Paroles Restent jedoch handelt von der Liebe eines jungen Mädchens zu einem unverheirateten Mann.

---

[8]) Hervieu hat das Stück diesem gewidmet als «Hommage d'admiration et d'affection, au maître artiste et paternel ami Alphonse Daudet.»

Régine de Vesles vereinigt in sich charakteristische Züge des ausklingenden rationalistischen Zeitalters mondäner Geisteshaltung mit solchen des anbrechenden zwanzigsten Jahrhunderts, das wieder den Blick nach innen richtet, — doch so, daß ihre Zugehörigkeit zu jenen Kreisen und ihre Pflichten gegen sie nur mehr sekundär sind gegenüber der Durchformung ihres eigentlichen Ich, das durch seine Jugend seinsmäßig in der neuen Atmosphäre verwurzelt ist.

In jener Welt der Konventionen groß geworden, lebt und bewegt sie sich selbstverständlich darin und muß, rein äußerlich betrachtet, dem Schopenhauer so verhaßten Damentyp [9]) an die Seite gestellt werden, wie ihn Hervieu am treffendsten in Mme de Maudre, der Gegenspielerin Régines, dargestellt hat. Régines Glanz auf den Salonböden ihrer Umgebung beruht jedoch nicht auf einem falschen Gleissen mit den verführerischen Künsten einer Mme de Maudre, sondern strahlt aus der Natürlichkeit und Frische ihrer jugendlichen Anmut. Dabei ist ihr ein gerundetes Maß fraulicher Eitelkeit eigen. «Oh! bien, merci, pas dans la tenue où je suis!» [10]) hören wir sie ihrem Vetter sagen, als der Marquis de Nohan ihr gemeldet wird. Die Schranke adeliger Vorurteile, die sie im Großen durch die Ergreifung ihres Berufes gebrochen, ist nicht so restlos gefallen, daß sie dem Manne, stolz auf ihr Schaffen, im Malerkittel entgegenträte. Jene Eitelkeit aber hat die Frische des Naiv-Spielerischen: «Je vous ai fait attendre, n'est-ce pas? J'ai été longue? Oh! je sais, que je suis très longue habituellement, quand c'est la femme de chambre qui m'habille, parce que cela m'ennuie; et quand je m'habille moi-même, c'est encore plus long (confidentiellement) parce que cela m'amuse» [11]).

Die unschuldige Freude an ihrer natürlichen Schönheit und ihre Äußerungen hierüber sind weit davon entfernt, auf eine Ebene mit der sie umgebenden Koketterie und Gefallsucht gestellt werden zu können, die der Affektiertheit und Pose bedürfen. Régine verhilft

---

[9]) Auch Maupassant, der ein eifriger Schüler Schopenhauers war, spricht viel von dem Typ der Dame.

[10]) Akt II, 1 (S. 94).

[11]) Akt II, 3 (S. 102).

in dieser Welt der Heuchelei dem Natürlichen zum Sieg. «Voulez-vous que je vous dise?» rügt sie ihren Vetter freimütig, der von sich sagt: «C'est ma façon de poser» — «Vous posez si bien que vous posez trop bien. Vous froncez les sourcils, vous serrez les dents . . . tandis que vous n'avez rien à faire que de rester naturel et de vous montrer comme à votre ordinaire» [12]).

In Régines Natürlichkeit liegt der Grund zu ihrer ausgeprägten Wahrheitsliebe, die sie auch in den anderen sucht, und die sie mit Gutsein identisch setzt. Daher ein Wort wie: «Véritablement vous aussi, vous croyez qu'il y ait des âmes assez mauvaises, assez viles?» [13])

Daneben erstaunt ein ausgesprochen realer Lebenswille, der in Synthese mit jenem ideellen Zug den Entschluß zu einer legitimen Ehe mit dem greisen Freund ihres verstorbenen Vaters hat reifen lassen. Starkes materielles wie sittliches Unabhängigkeitsverlangen [14]), Sehnsucht nach Geborgensein sprechen aus ihren Worten zu Nohan: «J'avais follement besoin d'être soutenue, entourée d'affection . . . » [15]), doch ebenso stark ist wieder die Gegenkomponente ihres weiblichen Ethos, dem alten gütigen Freund des Verstorbenen unter Entsagung ihrer eigenen Jugend Kameradin seines Alters zu sein — (zu Ligueil): «. . . une résolution que j'acceptais par reconnaissance pour lui et par discrétion envers vos bienfaits» [16]).

Der Gedanke der Absurdität einer solchen Ehe wird durch das edelmütige Bekenntnis des Greises selbst zunichte gemacht: «J'ai pour vous une tendresse profonde, mais vraiment mes cheveux sont trop blancs. Le monde est si méchant qu'il ne croirait jamais à votre abnégation. Et je ne veux pas que ce soit vous qui ayez à souffrir de propos perfides dont ma vieillesse seule serait la cause!» [17])

Aus dem Gesagten geht deutlich hervor, daß der Sinn jener Ehe, die durch schicksal- und schuldgefügte Verwicklungen nie zustande gekommen, im letzten ein ideeller war, eine Adoption, zu

[12]) Akt II, 1 (S. 91).
[13]) Akt I, 13 (S. 86).
[14]) Siehe Akt I, 13 (S. 82).
[15]) Akt I, 13 (S. 81).
[16]) Akt II, 1 (S. 93).
[17]) Akt I, 13 (S. 81).

der Régine ihr volles Ja sprechen durfte, ohne das Höchste zu opfern, das für eine Frau unveräußerlich über allen Werten des menschlichen Lebens steht.

Es ist erstaunlich, wie der Skeptiker und Pessimist Hervieu, der von sich sagt: «Je crois à la puissance de l'amour sexuel, de l'instinct créateur . . .» [18]), hier nirgends Instinkttriebe, sondern zarteste Regungen des menschlichen Herzens psychologisch einzigartig darstellt, trotz seiner hier wie in allen Stücken waltenden Knappheit und Mittelbarkeit des Ausdrucks. Der Marquis de Nohan, der vor dem Bekenntnis seiner Liebe der Geliebten das folgenschwere Geständnis seiner Schuld gibt, steht hoch über all jenen von instinkthaftem Vitalegoismus besessenen Männern der übrigen Dramen Hervieus und ist trotz seiner Schuld wert, von Régine geliebt zu werden. Es ist dies eine in ganz anderen Seinsgründen verankerte Liebe als Hervieu sie sonst konzipiert, eine Vergeistigung des vitalen Triebes, die sich stark dem sublimierten Eros zuneigt. wenngleich dieser einer anderen Welt des Seins angehört.

Régines Liebe weiß schon v o r einer letzten Erfüllung, die ihr nie zuteil wird, in dem Durchbruch ihrer tiefen Kraft von der erschauernden Seligkeit des Sich-Gebens und Sich-Schenkens: «Etre aimée ou du moins se croire aimée . . . Mais aimer, pouvoir aimer, savoir que l'on aime, être certaine que cet amour on l'a bien à soi, que c'est tout à fait sien, que rien ni personne ne peut l'altérer; être si loin de pouvoir en douter, que l'on sente qu'il vous étouffe presque . . . Ah! c'est cet amour-là qui en fait de la joie! A quoi bon l'amour que l'on inspire? Tout l'amour c'est celui qu'on éprouve!» [19])

Was Régine in vollem Maße zu eigen ist und was Nohan in ehrfürchtigem Erstaunen ausdrückt: «Est-il donc une femme capable d'aimer ainsi?», fehlt gänzlich einer Sylvanie D u m a s' [20]), die, in Erotik erstarrt, von sich sagt: «Sont-ils heureux de m'aimer tous ainsi.

---

[18]) Alfred Binet, Portrait Psychologique de M. Paul Hervieu. Revue de Paris 1904, S. 132.

[19]) Akt II, 6 (S. 113).

[20]) Dumas, La Princesse Georges.

Ah! si je pouvais aimer, moi, ne fût-ce qu'une heure!» [21]). Noch anderes trennt Régine von Sylvanie. Letztere hat inmitten der Welt des Scheins, der Täuschungen und der Verlogenheiten, die sie durch eigene Hohlheit krönt, die Überzeugung von der Schlechtigkeit der Welt und das Wissen um die Falschheit der Menschen; Régines Voraussetzungen sind der Glaube an das Gute und Wahre, wie es sich in ihr selbst offenbart [22]). Darum ist sie bis ins tiefste erschüttert und verletzt durch die Häßlichkeit und Schmähsucht dieser Welt, die gerade in dem Geliebten offenbar werden müssen. Ihre Liebe, soeben erst sich selbst bewußt und nicht einmal ganz sich selbst erfassend, kann daher bei seinem Schuldbekenntnis noch nicht das Opfer ihrer Selbstentäußerung bringen. In ihrem starken Wahrheitswillen jedoch reicht sie ihm den Anker der Selbstachtung: «Mais vous, au moins, lorsque vous proférie z votre calomnie, étiez-vous convaincu qu'elle fut vraie? Soutenez-moi que vous y croyiez, ce sera votre excuse!» [23])

Das befreiende Wort wird nicht gesprochen, weil der Konflikt noch größer werden und Régines Liebe wachsen muß, um in voller Größe zu jedem Opfer bereit zu sein. Schuld muß erst gegen Schuld und Leid gegen Leid stehen, damit sich der Durchbruch der wahren Persönlichkeit vollzieht. «Lorsqu'on a eu comme moi beaucoup d'heures mauvaises dans la vie, je vous certifie que, contrairement à l'opinion courante cela rend meilleure . . .» [24]). Diese Worte, die Régine kurz vor dem verhängnisvollen Duell zu Nohan gesprochen, klingen wieder an, als eine ganz selbstlose, sich selbst entäußernde Régine, die als Sühne für ihre Schuld und aus Liebe zu dem Geliebten bereits ihr Erbe ausgeschlagen hat, vor dem Krankenzimmer sich Gott selbst als Opfer darbietet: «Mon Dieu! sauvez-le et faites de moi ce que vous voudrez! Ce que vous voudrez, Seigneur . . . (avec timidité) dont lui cependant puisse être heureux?» [25])

---

[21]) Ebenda Akt II, 3 (S. 143) Théâtre complet V, Paris, Calmann Levy 1875.

[22]) Vergl. Akt I, 13 (S. 86).

[23]) Akt II, 6 (S. 119).

[24]) Akt II, 3 (S. 103).

[25]) Akt III, 6 (S. 137).

Zum ersten und einzigen Mal in Hervieus gesamten dramatischen Schaffen tut sich hier die transzendente Welt auf. Der Kritiker René Doumic[26]), der die Verdienste des Schriftstellers im allgemeinen überschätzt, sieht nur allzu wahr, wenn er in der Gesamtbetrachtung seiner Werke sagt: «Nous sommes dans le royaume de la sensualité. Aucun scrupule d'aucune sorte. Une religion tout extérieure et de convenance, réduite à des pratiques qui font, elles aussi, partie de la vie mondaine. Une complète amoralité.»

Hier wird die Diesseitsgebundenheit aufgesprengt und der ganze Mensch umfaßt, der im Kampf und Ringen mit sich selbst den Weg zum besseren Ich gefunden hat — im Opfer.

Régine de Vesles gehört nicht, wie Léopold Lacour[27]) sagt, zu jenen «veuves d'un amour perdu»; denn obgleich ihre Liebe nicht der letzten Erfüllung entgegensehen kann, hat sie doch die höchsten Werte erreicht und auf der ganzen Linie gesiegt.

2. Sabine.

La Course du Flambeau (1901).

> Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés[28]).

Der symbolische Titel dieses Dramas knüpft an die uralte Zeremonie des Fackellaufes an, in der man in Griechenland den Ablauf der Geschlechter des Lebens sah. Das ängstliche Bestreben, die Flamme unversehrt weiter zu geben, ohne rückwärts zu schauen, nur beseelt von dem Wunsch der Erhaltung des verheißungspendenden Lichts durch die Reihe der folgenden Glieder der Kette, — dieses Bild wird hier Symbol für das Verhalten einer Frau, die, zwischen zwei Generationen stehend, Verzicht um Verzicht bringt für ihr Kind und Schuld über Schuld auf sich lädt gegen die eigene Mutter, ohne jedoch zur tragischen Gestalt emporzuwachsen, da ihr Opfersinn im eigent-

[26]) Paul Hervieu, Revue des Deux Mondes, 1915.

[27]) Le Théatre de Paul Hervieu. Revue de Paris 1901, S. 655 ff.

[28]) La Rochefoucauld, Réflexions ou Sentences et Maximes Morales. Max. I, S. 31.

lichen nicht immer aus einem seelischen Konflikt und der Kraft der Entscheidung erwächst, sondern zum größten Teil aus der blinden Erfüllung eines schicksalhaften Naturgesetzes.

Sabine Revel entsagt dem sich neu ihr schenkenden Liebesglück, das sich verlockend der jungen vermögenslosen Witwe in dem reichen Amerikaner Stangy [29]) darbietet, dessen Liebe sie schon fast ein Jahr lang umgibt und ein Echo in ihrem Herzen geweckt hat. Skrupel, die wegen ihrer Absurdität mit Vernunftbeweisen unwiderlegbar sind, ein Nebeneinander von ideellen und allzu realen Gründen steigern das Gebot der Mutterpflicht in ihr zu einer so heischenden Intensität, daß allein die Liebe zu Marie-Jeanne, ihrer einzigen Tochter, fühlbar ist und den Sieg davonträgt: «Je vous ai dit tout ce que je sentais. Vous me broyez le coeur, sans détruire l'idée que je me fais de mon devoir! . . . Je n'ai pas le droit! . . . Je ne dois pas! . . . Je ne peux pas! . . .» [30]). Sabine hat das Opfer ihrer Liebe gebracht und muß im schwersten Augenblick erfahren, daß es nutzlos ist, da Marie-Jeanne ihr doch nicht bleibt, sondern schon bald dem erwählten Manne folgen wird.

Für den Kritiker René Doumic [31]) existiert dieses Opfer überhaupt nicht; denn nach seiner Meinung ist das Wesen eines Opfers, die persönliche Verzichtleistung, nicht vorhanden. Er streitet Sabine ohne einsichtige Gründe jegliche Fähigkeit weiblicher Hingabe ab und behauptet, sie sei «très peu épouse» gewesen; er fährt fort: «sa mère, sa fille, voilà les deux seules affections de sa vie» [32]). Dagegen steht die Tatsache, daß Sabines Liebe nach Jahren noch nicht erloschen ist, als sie Stangy in der Schweiz wiedertrifft und ihre Hoffnung auf endliches Glück zugleich die große Enttäuschung erfährt, daß der Geliebte sich bereits verheiratet hat. Das bedeutet aber, daß das Gefühl des Weibseins in seiner Veranlagung bei Sabine ebenso stark ist wie bei den übrigen Frauen Hervieus, daß es nur ver-

[29]) Stangy ist im übrigen eine farblose «utilité». Seine Darstellung weist Mängel auf, die um so größer sind, da Hervieu hier kritiklos dem Geschmack seiner Zeit für den Amerikanismus folgt.

[30]) Akt I, 16 (S. 116).

[31]) Revue des Deux Mondes, Nov.-Dez. 1916.

[32]) Ebenda (S. 453).

deckt wird und nicht zu heftigeren Äußerungen kommt durch die Tendenz des Schriftstellers, die uralte Wahrheit vom Opfermut der Eltern und der Undankbarkeit der Kinder in scharfem Kontrast darzustellen. Dennoch bricht nirgends persönliches Aufbegehren so stark durch wie in dem Kampf um die Preisgabe ihres weiblichen Zartgefühls, das sich zutiefst dagegen auflehnt, Stangy für ihre Tochter um Geld in der Not zu bitten. Ihr Appell an das Frausein in Marie-Jeanne wendet sich Wort für Wort gegen Doumic: «Je n'obéis pas aux conseils d'un faux orgueil, ni même au souci de la plus simple dignité. Je me sens tenue par quelque chose de plus profond, de plus impérieux. C'est une pudeur à l'égard de cet homme, toute une grande pudeur vis-à-vis de celui-là, parce qu'il m'a aimée, parce que son argent, il me semblerait que je l'extorque au souvenir d'un sentiment sacré, et que j'y supporte une odeur d'amour payé. Comprends donc cela! Dis-moi que tu devines ce que j'éprouve. Tu es femme aussi! . . .» [33]). Die Verleugnung auch dieses in seelischer Schamhaftigkeit revoltierenden Gefühls in ihr muß unbedingt als reinstes Opfer gewertet werden, da es nichts von der «perversion de l'amour maternel» [34]) in sich trägt, die der Kritiker im übrigen mit Recht als einen Mangel in der Darstellung eines wirklich tragischen Charakters tadelt.

Hervieus Gestalten sind so sehr Instinktmenschen, daß nur zu oft neben dem erhabensten der Gefühle das Niedrige und Verwerfliche auftaucht. Sabines Mutterliebe, die sich in ihrer ganzen Größe offenbart hat, geht zweimal zum Exzeß über. Unter Umständen, die — um mit Doumic [35]) zu sprechen — «d'une horreur presque shakespearienne» erscheinen, bestiehlt sie, um der Tochter zu helfen, ihre eigene Mutter und wird zur Wechselfälscherin, die sich durch Selbstverrat aufs kläglichste vor dem Agenten erniedrigen muß. Der primitive Mutterinstinkt stellt sie dem Père Goriot Balzacs zur Seite mit dem Unterschied, daß dieser sich zwar bis zur Besessenheit für seine Töchter opfert, aber zu keinem Verbrechen schreitet. Das Geld

---

[33]) Akt II, 7 (S. 158).

[34]) Doumic, Revue des Deux Mondes 1901, V (S. 445).

[35]) Revue des Deux Mondes 1916 (S. 455).

ist die dämonische Triebkraft, die bei Balzac wie bei Hervieu die Charaktere blindlings vorwärtsstößt, die eine Generation zu stetig neuen Opfern bis zur Manie, die andere zur schroffen Rücksichtslosigkeit, zum krassen Egoismus.

Sabine Revel ist vom Instinkt getrieben. René Doumic[36]) nennt sie «une maniaque qui s'ignorait et dont peu à peu, sous la pression des circonstances, la manie croît et s'exaspère jusqu'au crime.» Sabine wagt es, ihre schwer herzkranke Mutter dem scharfen Höhenklima von Maloja auszusetzen, weil Marie-Jeanne dort genesen soll. Sie hat von dem Arzt gehört, daß das Leben der Greisin auf dem Spiele steht, und sie nimmt sie trotzdem mit ins Gebirge, wo dann der Tod nach einigen Tagen schon eintritt. Wenn Helene Burkhardt[37]) sagt: „Der Tochter wegen tötet sie wissentlich ihre alte Mutter", so ist der Ausdruck „wissentlich" trotz einer objektiv feststehenden Schuld doch nicht am Platze. Die Verfasserin unterschiebt dem Dichter hiermit die Absicht auf einen „effektvollen Schluß" als „beweiskräftigste Rechtfertigung seiner These". Ich möchte eher mit Walther Küchler[38]) sagen: „Das Drama ist mehr als ein Thesenstück, es ist die Darstellung einer allgemeinen, von Zeit, Ort und besonderen Verhältnissen unabhängigen menschlichen Wahrheit."

Wenngleich diese Wahrheit an manchen Stellen mit Abstraktionen beleuchtet wird, so ist Hervieu doch in der Motivierung der Tatgründe bei Sabine psychologisch tiefer gedrungen als H. Burkhardt meint. Sabine befindet sich in einem Chaos schreckenerregender Zustände. Noch überwältigt von der Schmach und — was für sie schlimmer ist — von der Nutzlosigkeit ihres Verbrechens (denn nun kann sie den jungen Menschen nicht mehr helfen), muß sie am Krankenbett Marie-Jeannes schon wieder alle Kräfte zu der Lüge zusammenraffen, daß die Rettung der finanziellen Verhältnisse in Aussicht stehe. Im Augenblick betäubt die Sorge um das Leben der Tochter allen Nervenaufruhr in ihr, doch sogleich wird sie wieder in

---

[36]) Revue des Deux Mondes Nov.-Déc. 1916 (S. 456).

[37]) H. Burkhardt, Studien zu Paul Hervieu als Romancier und als Dramatiker, Zürich 1917, S. 161.

[38]) Germ.-Rom. Monatsschrift I, 1909 (S. 255).

einen Konflikt gedrängt: zu der Entscheidung zwischen Mutter und Tochter. «Oh! n'exercez pas sur moi la pression de ma pauvreté» [39]) hören wir sie zu Mme Fontenais sagen, die in obstinat seniler Hartherzigkeit das Geld zu dem Aufenthalt in Maloja verweigert, wenn sie allein zurückgelassen wird. Die einzige Möglichkeit einer Lösung, die Sabine in dem Wirrwarr ihrer Empfindungen sieht, ist die: «Il faudra donc que je reste» [40]). Vor Marie-Jeannes Erbleichen in einer jener todesähnlichen Ohnmachten, wie sie seit Wochen, von allen gefürchtet, auftreten, taucht jegliche anderweitige Verantwortung im Affekt der Liebe zu ihrer Tochter unter, in jenem Affekt, den Spinoza [41]) außer dem des Hasses als den mächtigsten ansieht, der nur durch den „Affekt der Erkenntnis" richtig eingeordnet werden kann. Sabine aber hat diese notwendige Erkenntnis nicht.

Wenn Sabine am Schluß wie verstört sagt: «Pour ma fille j'ai tué ma mère!», so hat der Leser und Zuschauer unbedingt tiefstes Mitempfinden mit dieser Frau, die in völliger Trostlosigkeit zusammengebrochen ist, da sie nicht nur die Mutter verloren hat, sondern dazu ihre Tochter, für die sie alles geopfert hat, sich im Goldrausch von ihr kehren sieht. In diese Trostlosigkeit leuchtet kein Strahl der Verheißung, da ist kein Glaube an eine höhere Seinsordnung, der Mensch ist eine staubbehaftete Kreatur in einer Welt, über der blindes Schicksal waltet.

3. Théroigne.

Théroigne de Méricourt (1902).

Das Drama *Théroigne de Méricourt* nimmt eine einzigartige Stellung unter den Werken Hervieus ein, da es sich gedanklich wie formell sehr von den das mondäne Salonleben darstellenden Dramen abhebt. Wir befinden uns hier auf dem Gebiet des historischen Schauspiels, das mit genauer Dokumentierung einen Ausschnitt aus der

[39]) Akt III, 9 (S. 190).
[40]) Akt III, 10 (S. 191).
[41]) Ethik (Von den Affekten).

französischen Revolution gibt. Walther Küchler[42]), der das Stück gleich nach seinem Erscheinen der Kritik unterzog, sagte damals wohlmeinend: „Es ist die neueste Phase der Entwicklung einer Art des modernen historischen Dramas in Frankreich, des historischen Dramas, das auf klassizistischer Grundlage jeder romantischen Beimischung oder gar Überwucherung feind, bei Ponsard einsetzt, an Sardou und Rostand vorbei über Romain Rolland zu Hervieu führt. . . . Die historische, aus der peinlichsten Benutzung der vorhandenen Quellen geförderte Wahrheit ist das eine Ziel, das sich mit dem Bestreben tiefster psychologischer Durchdringung der geschichtlich bekannten Persönlichkeiten verbindet. In Deutschland führt ein ähnlicher Weg von Grabbe über Georg Büchner zu Hauptmanns „Florian Geyer".

Wenn Walther Küchler seinerzeit das Drama zweifellos überschätzte, vielleicht infolge nicht genügenden Abstandes, so tut Helene Burkhardt[43]) dem Werk zu sehr Abbruch, indem sie, ohne seinen eigentlichen Wert aufzuweisen, sagt: „Das Stück, das im Personenverzeichnis vierunddreißig Personen mit Namen nennt und siebenundzwanzig andere als Vertreter ihrer Gattung oder ihres Berufes einzeln aufführt, die Menge der Statisten ganz abgerechnet, ist vorzüglich geeignet, Schülern der höheren Klassen als Wiederholungskurs für die Geschichte der französischen Revolution zu dienen."

Die wirklich künstlerische Bedeutung des Dramas muß in der Darstellung Théroignes selbst gesehen werden, die ohne jeden falschen Nimbus, mit dem die Romantiker und manche modernen Schriftsteller sie umkleidet haben, bei Hervieu eine rein menschliche Frauengestalt ist, die sich in edler Begeisterung dem Volke opfert und durch die Schreckensherrschaft zugrunde gerichtet wird, wie so manche andere ideale Persönlichkeit.

Théroigne als historische Gestalt, wie sie Léopold Lacour[44]) und Michelet[45]) nach geschichtlichen Quellen und Dokumenten

---

[42]) Das literarische Echo 1902—03, Paul Hervieu (S. 953).

[43]) A. a. O. S. 171).

[44]) Trois Femmes de la Révolution, Paris, Plon-Nourrit 1900.

[45]) Les Femmes de la Révolution, 1854.

dargestellt haben, wurde 1762 als Tochter eines Bauern in Lüttich geboren. Mit vierzehn Jahren verließ sie das Elternhaus, wo sie von der Stiefmutter mißhandelt wurde, und kam nach Antwerpen, als Gesellschafterin einer Dame, die ihr musikalisches Talent ausbilden ließ.

Von dort ging sie nach London, vertiefte hier ihre Kenntnisse und gelangte, obgleich sie erst spät lesen und schreiben gelernt hatte, zu ansehnlicher Bildung. Reiche Engländer, deren Mätresse sie wurde, statteten sie mit Diamanten und Juwelen zu der großen Dame aus, die dann in Italien, in Genua und Rom wiederum eine Rolle spielte. In Paris verfolgte sie die Geschehnisse der Revolution, wurde wegen Beleidigung der Königin Marie-Antoinette angeklagt und aufs schärfste von den Royalisten, besonders von dem Schriftsteller Suleau verleumdet, bis sie schließlich in Belgien gefangen genommen wurde. Österreichische Truppen brachten sie vor den Kaiser Leopold-Josef II., der sie nach einem Verhör wieder entließ. Von da an wurde sie aktive Revolutionärin, die in Paris mit den Häuptern der Revolution in Verbindung stand und zum Krieg gegen die Alliierten aufrief. Bei der Hinrichtung der Royalisten am 10. August 1792 soll sie bei der Ermordung ihres Todfeindes Suleau selbst Hand angelegt haben. Im Jahre 1793 wurde sie wegen ihrer girondistischen Gesinnung von den Furien der Revolution, den sogenannten «tricoteuses», öffentlich gepeitscht, was den Ausbruch eines seit geraumer Zeit latenten Wahnsinns zur Folge hatte, an dem sie 1817 in der Salpétrière starb.

Hervieu hat sich ziemlich genau an diese geschichtlichen Quellen gehalten. Seine Théroigne tritt aber dramatisch erst in die Wirklichkeit, nachdem jene erste Periode ihres Lebens, von der wir nur mittelbar durch den Bericht Kenntnis nehmen, bereits weit hinter ihr liegt. Dennoch ist das Bezugnehmen auf diese Zeit für den Dichter von psychologischer Notwendigkeit, da dieses Leben die Gründe für ihr revolutionäres Gestaltwerden birgt.

«Théroigne est la mise en vie d'une idée. Cette idée c'est la liberté», sagt Étienne Bricon[46]). Dieser Gedanke ist in dem

[46]) La Grande Revue 1903. Théroigne de Méricourt (S. 449).

ganzen Drama lebendig. Überall, wo die Heldin auftritt, wo ihr Name erklingt, wird sie als Symbol der Freiheit betrachtet, als die «déesse» und «prophétesse» der Revolution, die großen Einfluß auf die erregten Massen hat, denen sie Mäßigung predigt. Das ist das Verdienst Hervieus, daß er darin der historischen Wahrheit gefolgt ist und keine „flammende Freiheitsgöttin" oder „rasende Furie" [47]) aus ihr gemacht hat, sondern ein menschlich empfindendes, starkes, gefühlvolles Weib.

Théroignes revolutionärer Wille ist nicht von Haß und Rache gegen ihre Widersacher getragen, wie in der Darstellung Lamartines [48]), wo ihr der gesamte royalistische Adel in einem Blutbad Sühne leisten muß für die Schuld eines einzigen Adeligen, der sie in Not gestürzt hat, sondern hier sind ihre Ideen geleitet von der großen Hoffnung auf die befreiende Zukunft, nicht nur für sich, sondern für das gesamte geknechtete französische Volk. Bevor sie zur Trägerin der Revolutionsideen geworden, ist sie an der Härte des Lebens, am eigenen Leid gereift, um umso tiefer das Elend des Volkes mitfühlen zu können. So sagt sie zu Léopold-Josef II.: «Mais d'avoir entrevu les maux que j'eus à subir, vous comprenez peut-être déjà mieux pourquoi, dans la Révolution, j'ai tout de suite étreint l'espoir d'une seconde vie sur cette terre. Et, en même temps que moi, d'un boût de la France à l'autre, la chair palpitante de toute une race qui, pendant des siècles de servitude, a gémi, péché, lutté, rêvé, cette chair à bâton, cette chair à bon plaisir croit maintenant saluer l'aurore d'une nouvelle Rédemption» [49]).

Nichts ist mehr von dem ehemaligen Instinktgeschöpf, der großen Kurtisane, übriggeblieben; denn dieses Instinktgeschöpf schuf sich ein Gewissen, und das Gewissen setzte sich eine Aufgabe: den Dienst am Volke, in unermüdlicher Arbeit und eifrigem Studium der alten Philosophen Seneka, Platon und Aristoteles. Recht und Gerechtigkeit gegen Unrecht und Gesetzeswillkür abwägend, drängt allgebietend und nicht der persönlichen Schmach gedenkend, die ihr

---

[47]) Siehe Walther Küchler, Das lit. Echo (S. 954).

[48]) Histoire des Girondins, Oeuvres complètes 10, 16. Buch (erschienen beim Verfasser).

[49]) Akt I, 5 (S. 247).

widerfahren ist, Théroignes Herz zur Parteiergreifung für die «déshéritées»: . . . «mon amour s'exaltait pour la cause du peuple» [50]).

Zum ersten und einzigen Mal spannt hier der Altruismus seine Bogen zur vollen Weite aus, Staat und Nation zu erfassen. Er besitzt diese Kraft, da er auf den Glauben an die Menschheit gegründet ist: «Sire, je sais que le simple peuple est bon. Je suis persuadée que l'aristocratie n'est pas méchante . . .» [51]) und verzweifelt wehrt sie sich an späterer Stelle, da sie nichts als Blutvergießen um sich sieht: «Non! non! Ne me montrez pas dans le fond des consciences humaines, cette incorrigible férocité d'éternel abîme auquel je ne veux pas croire!» [52]) Diese Menschheit aber, deren Auf und Ab der Geschichte sie in den Schriften der Alten erforscht hat, bedarf nach ihrer Einsicht notwendig der Gesetze, da Anarchie nur zum Chaos führt, dessen schreckenerregende Auswirkungen sich immer mehr zeigen. Daher ihre Unterredung mit den Führern der Revolution, vor allem mit Sieyès, dessen Besonnenheit und Scharfsinn sie für einen Gesetzesentwurf besonders geeignet hält: «. . . vous, législateur de génie, venez dicter à votre pays la table de ses lois!» [53])

Der Blutrausch, den die stets von ihr mit Bitten und Mahnungen hingehaltene Masse von der Erstürmung der Tuilerien erträumt, erfüllt sie mit Entsetzen, da sie der Wildheit sich mehr und mehr machtlos gegenüber sieht. Umso freudiger klammert sie sich an den von Romme aufgeworfenen Gedanken der Kapitulation wie an eine Rettung in höchster Not: «Serait-ce possible? . . . Sans lutte? . . . Vous croyez à une aussi heureuse issue?» [54]) Wie vernichtet stöhnt daher diese Frau bei dem Feuerregen, der sich wenig später von den Tuilerien über das Volk ergießt: «Commander le feu sur des êtres qui se sauvent! Massacrer ainsi du gibier humain!» [55])

Wie ganz anders dagegen hat sie Griepenkerl in seinem

---

[50]) Akt I, 5 (S. 249).
[51]) Akt I, 5 (S. 253).
[52]) Akt IV, 5 (S. 332).
[53]) Akt III, 8 (S. 293).
[54]) Akt III, 9 (S. 297).
[55]) Akt IV, 9 (S. 330).

Drama *Die Girondisten* [56]) aufgefaßt! Seine Lambertine von Méricourt, eine Buhle größten Ausmaßes, bedient eigenhändig die Lärmkanonen und scheut vor keinem Blutvergießen zurück, um ihren persönlichen Rachedurst zu stillen. Gibt Lamartine schon ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit, indem er von Théroigne sagt: «À mesure que la Révolution devint plus sanguinaire, elle s'y plongea davantage» [57]), so steigert Griepenkerl diese Verzerrung bis zur Exzentrizität.

Hervieus Théroigne ist das, was sie in Wahrheit gewesen ist: eine von Lebensdrang erfüllte, durch ihre erträumten Ideale manchmal bis zur Ekstase fortgerissene Frau, die jedoch der lebendigen Wirklichkeit entnommen ist. Zwar überkommt auch sie zu einer Stunde das Fieber des Blutrausches, da alle edleren Triebe ohnmächtig sind gegenüber dem grenzenlosen Haß gegen ihren Erzfeind Suleau, den sie mit eigenen Händen dem Tod der lauernden Meute überliefert; aber es ist dies eine einzige schwache Stunde, die sie in jähem Erwachen selbst als die tiefste Erniedrigung ihres Menschentums empfindet und mit doppeltem Einsatz für Recht und Gerechtigkeit auslöschen möchte aus ihrem Leben. Dieser Fall ist auch nicht ohne inneren Kampf ihres edleren Ich vor sich gegangen, das bei den Schmähreden Suleaus die niederen Triebe mit Gewalt niederhalten muß. Hören wir nur, wie sie ihm sagt: «Oh! ce dont je te hais le plus, c'est des instincts féroces que tu éveilles en moi. À ta vue, à tes paroles, j'entends au fond de mon être, hurler une bête sauvage! . . . Prends garde de tomber en son pouvoir!» [58])

Nur zu bald schon hat dieses „wilde Tier" in ihr die Überhand, und um des Dokumentes willen, das dieser Journalist ihr entrissen hat und in seiner Tasche birgt, und das die Namen all der ihr teuren Revolutionskämpfer enthält, wird sie gar zur Hyäne des Schlachtfeldes, die die Kleidung des Toten nach jenem Papier durchwühlt. Das Abgründige, an das sie nicht glauben wollte, ist an ihr selbst, die nur edlen Willens war, deutlich geworden, und sie muß

---

[56]) Trauerspiel in 5 Aufzg., Bremen 1852.

[57]) A. a. O. (S. 207).

[58]) Akt III, 15 (S. 309).

erfahren, daß das ganze stolze Gebäude wohlmeinenden Glaubens und Vertrauens auf das Gute in der Menschheit sich als eine einzige morsche Ruine dartut, für die soviel Blut vergossen ist und die doch haltlos zusammenstürzen wird. Das ist die tiefe Tragik im Leben Théroignes, die weit größer ist als der Ausbruch ihres Wahnsinns nach der öffentlichen Entwürdigung durch die Trikoteusen. Die Kritik hat den letzten Akt, Théroigne in der Salpétrière, nicht ohne Grund als zu theatralisch bezeichnet. Eindrucksvoll aber bleibt dem Zuschauer aus diesem Akt das Bild dieser Frauengestalt, das bis auf eine Art Kerzenstumpf ihrer Persönlichkeit herabgebrannt und zusammengeschmolzen, ein trauriges Abbild all seiner stolzen Wollungen und hohen Ideale ist.

4. Clarisse.

Connais-Toi (1909).

Das Drama *Connais-Toi* bildet den Höhepunkt in Hervieus dramatischem Schaffen. Es bringt die psychologischen Ansätze aus *Les Paroles Restent* in der Darstellung seiner Charaktere zu einer innerlichen Reife. Die Vorliebe des Schriftstellers für die Gestaltung von Frauenpsychen wird auch in diesem Drama wieder deutlich. Obgleich der General Sibéran, Hervieus künstlerisch bedeutendste Männergestalt, die eigentliche Hauptperson ist, an dem die alte sokratische Forderung — Erkenne Dich selbst — erläutert wird, nimmt doch von Anfang an seine Gattin Clarisse das gleiche, wenn nicht das unmittelbarere Interesse für sich in Anspruch. Walther Küchlers Urteil über diese Tatsache sei hier kurz gegeben: „Für die unmittelbare Deutlichkeit der dichterischen Absicht ist das vielleicht ein kleiner Nachteil; der innere Gehalt des Werkes aber wird von dem stillen Reiz, der von dieser Frau ausgeht, nur erhöht“ [59]).

Clarisse ist Hervieus edelste Frauengestalt. Bei ihr tritt der Opfergedanke ganz in den Vordergrund; doch nicht so, als ob sie von vornherein auf persönliches Lebensglück Verzicht leisten müßte wie

[59]) Germ.-Rom. Monatsschrift 1910; II. S. 68.

Pauline Quenu [60]), von der Maupassant [61]) sagt: «Née pour les autres, ayant en germe les saintes vertus féminines: le dévoûment, la bonté, la compassion, elle se sacrifie toujours, avec joie, sans regret, avec une confiance naïve, heureuse d'offrir, de donner tout ce qu'elle a, d'accomplir cette mission d'abnégation pour laquelle elle semble créée.»

Die Hervieu'schen Frauentypen bannen das Wort désir kaum aus ihrem Herzen und von ihren Lippen, so daß es nicht verwundern darf, wenn Clarisse, die die opfermütigste seiner Frauen genannt wird, in dem Durchbruch ihres Glücksbedürfnisses leidenschaftlich ausruft: «Oh! voyons! . . . Vous avez entendu comme quoi c'est en dehors de vous, en me déliant de vous, que m'apparaît du bonheur . . . Je vous répète que j'ai besoin d'en avoir! Je veux en avoir eu! J'en veux!» [62]) Aber Clarisse kämpft gegen egoistische Gefühlsaufwallungen an, und ihr Opfer wächst mit der jeweils aufgewendeten Kraft der sittlichen Entscheidung.

In ihrer Ehe mit dem General de Sibéran, der die vermögenlose junge Waise als seine zweite Frau in sein Haus genommen hat, weil sie mit ihrer feinfühligen Natur, in ihrer Bescheidenheit und Zurückhaltung seinem Ideal entsprach, muß Clarisse täglich mehr spüren, daß ihre empfindsame Seele durch das fortwährende herrische Wesen des Generals, durch seinen Sarkasmus, seine Brutalität abgestoßen und verletzt wird. Ihre auf Hochachtung beruhende Liebe jedoch läßt sie stets aufs neue den Weg der Pflicht in Ergebung gehen, und kein Wort der Klage kommt über ihre Lippen: «S'il y avait quelque déception dans ma vie, je devrais éviter d'en faire la confidence, — par devoir, par fierté, par manque d'intimité avec personne . . .» [63]). Während Irène Fergan, von der an anderer Stelle noch die Rede sein wird [64]), sich nicht enthalten kann, bei ihrer Schwester den Gatten, der in seiner Selbstgefälligkeit Sibéran aufs Haar gleicht, mit Beschuldigungen zu überhäufen, nimmt Clarisse

60) Zola, La Joie de Vivre.
61) Le Gaulois, 27. April 1887.
62) Akt III, 5 (S. 420).
63) Akt I, 1 (S. 325).
64) Siehe Seite 51 ff.

den General gegen dessen Adoptivsohn Pavail beständig in Schutz und mahnt diesen zur Mäßigung seines Hasses. Dennoch wird ihr selbst immer deutlicher, daß er der große Fremde für sie ist, der «créancier galant» [65]), der sich selbstgefällig brüstet: «Je ne m'occupe que d'être en règle avec ma conscience; et pour cela, il me suffit de sentir que, durant ma vie, chacun aura tiré de moi son équitable bénéfice, sans que j'ai été jamais l'obligé de qui que ce fût.» [66]).

Clarissens stolze und empfindsame Seele, die stets nur zum Geben geneigt ist wie ein lebendiger Quell, fühlt in grenzenloser Bitterkeit, daß es in dem Bereich jener materiellen Denkweise keinen Sternenhimmel für sie gibt noch je geben wird, und da in den fünf Jahren ihrer Ehe auch all die kleinen Sterne in ihrem Innern glanzlos geworden sind [67]), ist Resignation das Ergebnis aus dieser dumpfen Trostlosigkeit: «J'ai abouti de la sorte, à un état morne où il n'y a plus qu'un sentiment du devoir, obscur et sans parfum. C'est la résignation conjugale, la constance amère, dans lesquelles on attend avec quelque impatience la vieillesse et la fin» [68]).

Der Pessimismus des Dichters läßt die Gestalten seiner Dramen nicht den Blick über das Diesseits hinaus tun. Sie wurzeln vielmehr alle — selbst die idealsten seiner Charaktere — in dem begrenzten Bereich des Nur-Realen, das von der alles Irrationale ausschließenden Raison allein beherrscht wird, die in sich selbst verpanzert, nicht das Bestreben hat, die Mysterien des Lebens zu durchdringen. Im Nicht-Verstehen-Wollen liegt der tiefste Grund des beständigen Divergierens der Meinungen und Gesinnungen. Daher ein Wort Sibérans, wie: «Ne cherchons pas à comprendre certaines créatures; mais veillons à nous en écarter!» [69])

Auch Clarisse glaubt, mit dem kühlen Verstand den Fehltritt ihrer Cousine Anna, ihr im Taumel geschlossenes außereheliches Verhältnis, das dieser selbst nicht einmal erklärlich ist, beurteilen zu können; sie muß erfahren, daß sie so nur das Gegenteil von Offenheit und

[65]) Akt III, 3 (S. 408).
[66]) Akt I, 4 (S. 341).
[67]) Vergl. Akt II, 2 (S. 363).
[68]) Akt II, 2 (S. 363).
[69]) Akt I, 4 (S. 338).

Reue erzielt. Vage und irrational muß erst das ihr selbst noch unbewußte Gefühl ihrer Liebe zu Pavail aufdämmern, damit sie mit der Großmut ihres Herzens der Gefallenen wahrhaft Schwester sein kann, die nicht mehr nur die Schuldige in ihr sieht, sondern auch die Unglückliche, die es nun trotz aller Hindernisse ihrer wahren Bestimmung wieder zuzuführen gilt. So hören wir sie gegen den General plädieren: «Je ne peux réprimer un mouvement de commisération quand je sens, si près de moi, rouler dans sa chute une de mes semblables» [70]). Dieselbe Clarisse, die noch unlängst die Möglichkeit eines Schwindelns und Wirbelns der Sinne leugnete, erkennt urplötzlich an dem ungestümen Drängen ihres Herzens, hervorgerufen durch ein Gefühl verhaltener Eifersucht, daß sie in ihrem vitalen Weibsein der Verwandten näher gerückt ist. Wie von schmerzhaftem Druck befreit, atmet sie auf, als sie erfährt, daß ihr Stiefsohn Jean, nicht aber Pavail der Verführer ist. Das Geständnis seiner jahrelang unterdrückten Leidenschaft zu ihr läßt ein unbekanntes Fieber, verlangende Wünsche in ihr aufsteigen, und in dem verwirrenden und doch beglückenden Gefühl, in ihrem freudelosen Dasein unsichtbar von Liebe umgeben gewesen zu sein, offenbart sie ihre bisher ihr selbst unbewußte Gegenliebe; doch tut sie es in der Überzeugung des unmittelbar bevorstehenden Abschiedes. «C'était du rêve par votre éloignement.» [71]) Denn Pavail hat auf Verlangen des Generals, der noch von seiner Schuld überzeugt ist, seine Versetzung nach Tonkin beantragt.

Clarissens Geständnis ihrer Liebe ist von einer Innigkeit, die ihre eigene Seele erzittern läßt, und zugleich in der erkennenden Sicht der Dinge von einer Herbheit und Unnahbarkeit, die jede Möglichkeit des Schuldigwerdens ausschließen. Ihrem tiefsten Wesen nach lebt sie so sehr in den Bindungen des absoluten Sittengesetzes, daß sie das Geständnis ihrer Liebe bereits als Schuld ansieht, die nur gänzlicher Verzicht sühnt: «La seule excuse des propos que nous avons tenus, c'est qu'ils ne recommenceront pas.» [72]) Unerbittlich bleibt sie daher gegenüber dem Drängen und Bitten Pavails, in ihrer

[70]) Akt I, 4 (S. 338).
[71]) Akt II, 2 (S. 365).
[72]) Akt II, 2 (S. 365).

Nähe weilen zu dürfen. Ihr unwiderrufliches Nein ist nicht Mangel an Leidenschaft, sondern offenbart die ganze Größe einer opferstarken Liebe, die sich in ihrem jungen Erschließen bereits den Verzicht als ethische Forderung setzt. Diese Liebe ist nicht weniger stürmisch und fordernd als die lodernde Flamme der Irène Fergan, aber während diese nur ihr ganz persönliches Glück verlangt und ihrerseits den Geliebten bestürmt, sie nicht zu verlassen, achtet Clarisse nicht ihre eigenen Gefühle, sondern sieht nur Paveils Leiden durch sein Verweilen an ihrer Seite ohne die Erfüllung ihrer gegenseitigen Liebe. So verzichtet sie auf seine Gegenwart, die ihr Trost ist mit den Worten: «Je ne m'exposerai pas à sentir que, près de moi, l'on souffrirait par moi!» [73])

Aber noch einen zweiten, weit schwereren Seelenkampf muß ihre Liebe kämpfen. Die Gründe, die Pavail veranlaßt hatten, in die Fremde zu gehen, sind weggefallen, da der General sich entschuldigt und seine Forderung zurückgenommen hat. Das Verlangen nach Licht in der trostlosen Dunkelheit, der ungestüme Wille zum Glück reißen auch Clarissens kaum besiegte Begehren wieder auf, so daß sie gesteht: «Quand je vous écoute, une fièvre inconnue me monte au cerveau. L'avenir se rouvre, les perspectives se déroulent . . . Ah! échapper à l'isolement moral, et, même si l'on est seule, sentir que l'on est toujours deux, lui et soi, mêlés en soi-même! . . .» [74]). Aber nicht den Taumel, sondern die Beständigkeit des Glückes sucht Clarisse, darum fordert sie wochen-, vielleicht monatelange Geduld von dem Geliebten, um die notwendige Entscheidung in Ruhe treffen zu können. Die Gewährung des von ihm erflehten Kusses zwingt diese Entscheidung zu einem schnelleren Verlauf als erwartet wird und reißt Perspektiven des menschlichen Herzens auf, die mit dem Verstande zu durchdringen unmöglich ist. Das ist nicht mehr die schwache, dem Sarkasmus des Generals unterliegende Clarisse, sondern eine an inneren Kämpfen gereifte Frau, die den Prinzipienstolz des «Don Quichotte de la morale» [75]) bereits gebrochen hat, indem sie es

[73]) Akt II, 2 (S. 366).

[74]) Akt III, 3 (S. 408).

[75]) René Doumic, Revue des Deux Mondes 1909; V. S. 944.

wagte, die ins Wanken geratene Absolutheit seines Gewissens zu untergraben: «Ne soutenez donc plus qu'il n'y a que des principes. Il y a aussi les questions de personnes, il y a les sentiments, les sensations, l'instinct, l'imprévu! . . .» [76]). Mit der in Sturm und Wetter gefundenen Energie hält sie ihm ihre erduldeten Qualen vor: «Le dressage est votre sport favori. Vous avez voulu dresser mes allures, mes raisonnements, mes convictions. On dresse à tout peut-être, sauf à aimer . . .» [77]).

Der Gedanke an den Wert ihres Magdtums, das sie ihm hingegeben, sprüht wie ein Funke sich selbst genügenden Hasses auf; denn ärmer als sie in sein Haus getreten, wird sie es nun verlassen, um endlich das Glück zu finden, nach dem ihre Seele hungert. Doch: — «Qui se connaît?» — Clarisse selbst spricht diese Worte am Ende des Dramas aus, nachdem die Kraft der Selbstverleugnung, Barmherzigkeit und Mitleid mit dem gebrochenen Gatten den Sieg über das fordernde Ich davongetragen haben. Mit dem Erforscher der Urgründe des menschlichen Herzens ist hier zu sagen: «Le coeur a des raisons que la raison ne connaît point» [78]).

III. Der egoistische Typ.

1. Laure.

La Loi de l'Homme (1897).

In diesem Drama wie in dem zeitlich vorausgegangenen *Les Tenailles* und in *Le Dédale*, von denen in dieser Arbeit noch die Rede sein wird, will Paul Hervieu die Unzulänglichkeit der Ehegesetze seiner Zeit darlegen. Als erklärter Feminist deckt er hier wie in den beiden anderen Stücken mit unleugbarer Aufrichtigkeit und großer Schärfe ohne die Hilfsmittel eines Scribe oder Sardou die Mängel des die Frau benachteiligenden Gesetzes auf.

---

[76]) Akt II, 7 (S. 388).

[77]) Akt III, 5 (S. 416).

[78]) Blaise Pascal, Les Pensées.

Aber der Charakter der Hauptperson des Dramas, eben jener Laure, die in dieser Arbeit als der Prototyp der egoistischen Frauen gesehen wird, offenbart soviel unerschrockene Rücksichtslosigkeit, daß mit einer Verbesserung der Gesetze zugunsten der Frau in dem vorliegenden Fall — und nicht nur hier, sondern, da Hervieu ja Typen schafft und an ihnen demonstriert, ist der Schluß verallgemeinernd zu führen — der Auswirkung eines schrankenlosen Egoismus vorgeholfen wäre. Das bedeutet aber, daß die These sich an sich selbst entwertet und der mit künstlichen Mitteln gestützte Bau in sich zusammenbricht. Dadurch ist die Bedeutung dieses Dramas von vornherein begrenzt; denn „da die Gesetze, wenn man bei ihnen stehen bleibt und nicht tiefer dringt, als äußere Forderungen und Hindernisse niemals das letzte Menschliche erschöpfen und zudem raschem Wechsel unterworfen sind, hat ein Werk, insofern es sich mit ihnen befaßt, nur auf zeitgenössisches Interesse Anspruch“ [79]).

Der Gang der Handlung ist wie bei allen Stücken Hervieus sehr einfach: Eine Frau wird von ihrem Gatten betrogen; aber das Gesetz ermöglicht ihr keine Scheidung. Als Äußerstes erreicht sie ihre Trennung von ihm und muß nach fünf Jahren erfahren, daß ihre Tochter Isabelle den Sohn der Mätresse ihres Mannes heiraten wird, ohne daß sie es hindern kann, und machtlos muß sie sich schließlich wieder dem Zusammenleben mit ihrem Mann unterwerfen.

Aus ähnlichen Konflikten hatte Dumas Fils sein Drama *La Princesse Georges* geschaffen, doch mit dem erheblichen Unterschied, daß uns in seiner Heldin Sévérine — hier ist der allmählich zum literarischen Begriff verflachte Ausdruck „Heldin“ noch in seiner urtümlichen Bedeutung zu werten — eine Frau entgegentritt, die im Kampf mit sich selbst und der Umwelt durch reine, opferfähige Liebe den Sieg über die niederen Triebe davonträgt.

Laure de Raguais unterliegt ihnen stets, ohne überhaupt einen entscheidenden Kampf auszufechten. Zwei Komponenten gleichen Gewichts, die «partie d'instinct» und die «partie de raisonnement», um mit Binet [80]) zu sprechen, sind in ihr wirksam, doch nicht so,

[79]) Dr. Helene Burkhardt, Studien zu Paul Hervieu als Romancier und als Dramatiker (S. 123).

[80]) Revue de Paris, I. Mai 1904 Portrait psychologique de M. Paul Hervieu.

daß erstere durch die zweite gelenkt und der besseren Einsicht unterstellt würde, sondern es unterbleibt vielmehr jeglicher Kampf der beiden an sich entgegengesetzten Kräfte, da sie einsträngig nur auf die Befriedigung des Ich gerichtet sind. In der Liebe zu ihrem Mann ist Laure ganz Sinnenwesen und deshalb der Kategorie von Frauen zuzuordnen, die Léopold Lacour[81]) unter besonderer Blickrichtung als «amoureuses» bezeichnet. Darunter fallen all' diejenigen Frauen, die wahrer Liebe, d. h. solcher Liebe, die geistige Werte in sich trägt, nicht fähig sind. Laure, die die Untreue ihres Mannes kennt, zeigt gerade da, wo sie ihn zur Rechenschaft zieht, ihre eigene sinnliche Befangenheit: «Ah! quand vos yeux et votre voix sont là pour m'ensorceler!»[82]). Wenn sie hier nicht, wie Marianne aus *Le Dédale* dem erotischen Geflüster des Mannes unterliegt, so hat Hervieu hier, was sich aus der psychologischen Notwendigkeit ergeben hätte, in Bindung an die konstruktive unterlassen; denn das Drama hat ja in erster Linie die Absicht, die «revendications féministes»[83]) darzulegen.

Wie sehr diese sinnliche Liebe der beiden Gatten auf sich selbst gerichtet ist, verdeutlichen die Worte Raguais': «Dans mon imperfection, c'est vrai, je ne me sacrifie pas à votre caractère, mais vous ne vous sacrifiez pas non plus au mien»[84]). Und wie wenig diese Liebe zu erheben vermag, beweist die Tatsache, daß bei der Überschau ihrer siebzehnjährigen Ehe Laure nur den Eindruck hat, ihre Tochter vor Ähnlichem bewahren zu müssen.

In dem Verhältnis zu Isabelle wird die Instinkthaftigkeit auch der Mutterliebe offenbar, und gerade hier überschneiden sich in sonderbarer Weise Instinkt und Raisonnement. «Ma fille est tout ce qui me reste. Je veux l'avoir à moi . . . ou ne la partager à l'avenir que le moins possible»[85]). Anstatt aber die Tochter durch mütterliche Kameradschaft und Freundschaft an sich zu binden, wie das

---

81) Revue de Paris 1901, Le Théâtre de Paul Hervieu.

82) Akt I, 7 (S. 288).

83) Siehe Binet, Portrait psychologique de M. Paul Hervieu.

84) Akt I, 7 (S. 293).

85) Akt I, 3 (S. 268).

Maria Arndt [86]), die Heldin eines gleichnamigen deutschen Dramas tut, in dem Mutter und Tochter ebenfalls vom Vater getrennt leben, beklagt Laure es, Isabelle den Glanz und den Luxus des Vaters nicht bieten zu können: «Je m'en veux qu'elle trouve chez son père un bien-être matériel, des satisfactions d'amour-propre, des encouragements à toutes les élégances qui ne lui sont pas offerts chez moi. Mais il y a cinq ans, lors de ma rupture avec M. de Raguais, comment aurais-je pu batailler davantage sur le chapitre de l'argent?» [87]) Das Geld, um dessen Besitz, wie wir bereits gesehen haben, all die Kämpfe in *La Course du flambeau* gingen, spielt auch im Leben Laures die entscheidende Rolle. Während Irène Fergan (*Les Tenailles*) nur von der Würdelosigkeit frei sein möchte und weder Geld noch Güter beansprucht, denkt Laure sehr wohl daran: «C'est l'idée de vous séparer de ma dot que vous avez dû toujours repousser» [88]). Dieses materielle Befangensein ist so groß in dem ganzen Umkreis dieser Menschen, daß schon die siebzehnjährige Isabelle davon angesteckt ist und sich darin ergeht, mit dem jungen André ihre Positionen klarzulegen, anstatt sich ihrem Alter entsprechend, unbeschwert ihrer jungen Liebe zu erfreuen. Aber der Leser spürt eben, daß auch diese Liebe nicht Ausdruck eines höheren, über dieses Leben hinausweisenden Ethos ist.

Wenn Laure sich mit aller Gewalt gegen diese Neigung wendet, so nicht darum, weil sie für ihre Tochter Idealeres erstrebt, sondern — ich schließe mich hier der Meinung Helene Burkhardts [89]) an — nur aus dem Grunde, weil die Vereinigung Isabelles mit dem Sohn der Mätresse ihres Mannes ihr eine nicht erträgliche, persönliche Demütigung wäre. Daher macht ihr Haß nicht Halt vor der beeindruckbaren Jugend Isabelles, sondern offenbart die Dinge in ihrer ganzen Häßlichkeit: «. . . Cette femme que je hais, que je méprise, qui a pris ma place d'épouse, c'est elle aujourd'hui qui veut

---

[86]) Ernst Rosmer (Elsa Bernstein), Maria Arndt, Schauspiel in 5 Akten, Berlin 1908.

[87]) Akt II, 1 (S. 301).

[88]) Akt I, 7 (S. 294).

[89]) A. a. O., S. 141.

prendre ma place de mère et t'avoir pour fille aussi bien que tu es à moi» [90]).

Ihre Triebhaftigkeit, die sie selbst erkennend zu Anfang des Dramas bereits zugegeben hat, als sie ihrem Manne droht: «Au milieu de cette société qui se désintéresse de ce qui m'est dû et me livre seule à mes instincts, ce n'est pas ma faute si je n'ai plus à compter comme une bête que sur mes cris et sur mes griffes!» läßt sie skrupellos auf das Ziel ihres egoistisch ausgerichteten Willens lossteuern in Nichtachtung selbst eines Verbrechens: «Je ne me sentirais pas coupable si je vous tuais, n'ayant que cette légitime défense! . . .» [91]).

Auch Dumas' Heldin Sévérine wird in einer jähen Aufwallung von Haß gegen den betrügerischen Gatten zu dem Gedanken geführt, seinen Tod herbeizuführen, aber nur einen winzigen Augenblick lang, denn ihr Herz siegt über die niederen Instinkte. Laure läßt sich von ihnen treiben und verrät in gereizter Selbstsucht Raguais' Verhältnis zu der Geliebten an deren Gatten M. d'Orcieu. Es binden sie keine innere Scham und kein Gewissensschlag, und kein Lichtstrahl irgendeines höheren Ethos wirft einen mildernden Schimmer über das Handeln dieser Frau. Daher ist der dumpfe Schluß des Dramas, der sie in Machtlosigkeit wieder an ihren Gatten kettet, wohl berechtigt; völlig unmotiviert aber sind ihre pathetischen Worte: «Je ne compte plus que sur la part promise dans une autre vie» [92]); denn nirgends ist in der Lebensanschauung Laures der geringste Anhalt für den Glauben an eine jenseitige Weltordnung gegeben.

2. Marie-Jeanne.

La Course du Flambeau (1901).

In Sabine Revels Tochter Marie-Jeanne hat Hervieu den naiv egoistischen Frauentyp dargestellt, der ohne das geringte Bewußtwerden tieferer Verantwortlichkeit immer nur in der Richtung auf

---

[90]) Akt III, 2 (S. 339).
[91]) Akt III, 7 (S. 349).
[92]) Akt III, 9 (S. 365).

sich selbst lebt, stets im Du das Ich, nie im Ich das Du erfassend. Marie-Jeanne gehört zu jenen Menschen, die standortlos ihr Dasein mit nichtigen Eitelkeiten und blindem Lärm erfüllen und das Leben als einen ihnen zutiefst verpflichteten Schuldner betrachten: «Ce n'est pas moi qui ai demandé à venir au monde; j'y suis, j'y veux être heureux comme je l'entends, quoiqu'il en coûte . . . aux autres» [93]). Diese Worte einer Sylvanie, die als Motto allen egoistischen Frauen Hervieus in den Mund gelegt werden könnten, drücken im besonderen Marie-Jeannes Lebensauffassung aus und offenbaren eine sittliche Haltung, die durch den Blick auf ein Hervieu zeitgenössisches Werk der deutschen Literatur noch klarer hervortritt.

In dem bereits zitierten Drama *Maria Arndt* [94]) sagt Gemma, ein junges Mädchen, das gleichen Alters mit Marie-Jeanne ist: „Es hat so Vieles werden und vergehen müssen, bis ich hab' werden können, — dafür möcht' ich dankbar sein. Ich möcht' auch mein Teil beitragen — ich möcht' meinen Platz in der Welt nicht umsonst bekommen haben." Nirgends kann sich die diametrale Gegensätzlichkeit der beiden ethischen Bereiche Egoismus — Altruismus deutlicher abgrenzen als an den Äußerungen dieser beiden Frauen. Letzteres kann nur ein Mensch sagen, der in seelischer Freiheit nach der Sinnerfüllung seines Lebens strebt, zu der die Achtung und Ehrfurcht vor dem Mitmenschen notwendig gehört. Marie-Jeanne aber ist innerlich wie äußerlich unfrei, abhängig vom Schein und von der Sucht nach Geld. Helene Burkhardt [95]) nennt sie ein „naiv eitles Püppchen", das selbst in den schweren Zeiten des Geschäftszusammenbruchs ihrem Mann nicht die kraftvoll tapfere Gefährtin sein kann, sondern ihm mit seinen Luxusträumen ein Geständnis seiner Lage unmöglich macht, so daß er schwereren Herzens als zuvor seinem Vater gesteht: «Le courage m'a manqué tout à l'heure. Devant le babil de cette chère innocente, devant son jeu de châteaux en Espagne, j'ai reculé l'instant de mon aveu . . .» [96]).

---

[93]) Dumas, La Princesse Georges Akt II, 2 (S. 139).

[94]) Ernst Rosmer, Schauspiel in 5 Akten. Berlin 1908 (G. Fischer).

[95]) A. a. O., S. 162.

[96]) Akt II, 3 (S. 135).

Tragischer als für Didier ist Marie-Jeannes Versagen für Sabine. Sie scheut sich nicht, der Mutter, die das Opfer ihrer Liebe für sie gebracht hat, schamlose Vorwürfe deswegen zu machen: «Vraiment, quand je regarde ou nous en sommes tous, permettez-moi de regretter que vous n'ayez pas accepté autrefois l'offre irréprochable de monsieur Stangy. Au lieu qu'il nous soit devenu un étranger auquel vous n'osez pas recourir, il pourrait être ici, avec sa fortune, et, pour assister mon ménage, il serait mon beaupère!» [97]). Man ist geneigt, ihre stürmischen Dankesbezeugungen für die schwere seelische Entscheidung der Mutter als Utilitarismus im Sinne La Rochefoucaulds zu werten. der verallgemeinernd sagt: «La reconnaissance de la plupart des hommes n'est qu'une secrète envie de recevoir de plus grands bienfaits» [98]).

Marie-Jeanne zwingt in der Tat ihre Mutter skrupellos zu immer neuen Opfern. Vom Krankenbett aus tyrannisiert sie die in aufopfernder Pflege sich sorgende, ohne auch nur das geringste Empfinden für Sabines Seelennöte zu zeigen. Trotz aller Liebes- und Dankesbeteuerungen, mit denen sie durchaus nicht sparsam ist, wird nur allzu deutlich, daß sie die Mutter nicht um ihrer selbst willen liebt, sondern in ihr nur das Mittel zu dem Zweck sieht, eigener Not und Sorge enthoben zu werden. Es fällt ihr nicht schwer, eine Ohnmacht vorzutäuschen, wenn es gilt, die von sklavischer Mutterliebe Gehetzte in eine Entscheidung zu ihren Gunsten zu treiben. Und doch kann selbst bei diesen Indizien nicht eigentlich von einem raffinierten Egoismus die Rede sein, da Marie-Jeanne viel zu sehr das große Kind ist, dem stets jeder jegliche Verantwortung abgenommen hat, und das nun selbstverständlich und ohne viel Herzenstakt alle Sorge auf die anderen lädt [99]). Marie-Jeanne ist so sehr naiv egoistisch, daß ihr der Gedanke an die Herzschwäche der Großmutter nicht einmal dämmert und Sabine es daher auch nicht wagt, ihr zu sagen, wie gefährlich das rauhe Gebirgsklima dem Leben der Greisin werden kann. Die Natur, die Marie-Jeanne bis jetzt das Kind versagt hat, ist

---

[97]) Akt II, 7 (S. 159).

[98]) Réflexions ou Sentences et Maximes Morales, Maxime 298, S. 152.

[99]) Vergl. Firmin Roz, Revue Bleue 1902: «La Course du flambeau.»

weise in ihrem schöpferischen Walten; denn Marie-Jeanne ist zwar körperlich in der rauhen Luft des Engadins gesundet, aber die Stürme, die in der seelischen Atmosphäre um sie her mächtig waren, haben ihr inneres Wesen nicht erfaßt und es daher nicht läutern können und reifen lassen zur Weitergabe. Man kann wohl sagen, daß alle Hervieu'schen Frauengestalten dieses Typus nicht reif sind für das Kind, da sie ihm den Boden für ein inneres Wachstum nicht zu bereiten vermögen. Laure de Raguais und Thérèse de Mégée — von letzterer wird noch die Rede sein — nennen eine Tochter ihr eigen; was aber aus dem Verhältnis von Mutter und Kind offenbar wird, ist erschreckend, kann jedoch nicht anders erwartet werden nach Hervieus eigenem Ausspruch: «Pour les enfants. c'est nous que nous aimons en eux» [100]).

Marie-Jeanne Kinder zur Seite zu stellen, hieße übrigens — ich schließe mich hierin der Meinung Helene Burkhardts an [100a]) — die Kompliziertheit der Stellung von Eltern und Kindern in diesem Drama ans Absurde grenzen lassen. So hat Hervieu das Geld in Marie-Jeannes ganzes Sinnen und Trachten gerückt und sie von einem Verlangen nach Reichtum so besessen sein lassen, daß sie rücksichtslos, die Opfer der Mutter nicht achtend, sich von der Einsamen wendet, um mit Didier den Millionen in Amerika nachzujagen.

3. Léonore.

L'Énigme (1901).

Paul Hervieu schrieb dieses Drama von Februar bis Mai 1899 «en pleine affaire Dreyfus», wie Binet [101]) sagt. Das hat seinen Niederschlag für den zweiten Teil des nur zweiaktigen Stückes gehabt; denn während der erste Akt sich gegen das Barbarische des Artikels 324 des französischen Zivilrechts, den sogenannten «Article rouge»

---

[100]) Zit. bei André Binet, Portrait Psychologique de M. Paul Hervieu. Revue de Paris 1904 (S. 132).

[100a]) A. a. O., S. 163.

[101]) Revue de Paris, 1. Mai 1904.

wendet, der dem betrogenen Ehemann das Recht verleiht, sich an den Betrügenden unter Umständen blutig zu rächen, bannt der zweite durch tatmäßige Verwirklichung der im ersten Akt nur gedanklich konstruierten Vorgänge in ein rätselhaftes Geschehen hinein, das mit atemberaubender Spannung vor die Frage nach dem schuldigen Teil drängt, jene Frage, die ja auch die Kernfrage der Affäre Dreyfus war.

Wie immer konzentriert sich auch hier die Handlung um die Frau, und zwar sind dieses Mal zwei Frauen mit einem für den Zuschauer untrennbaren Interesse in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt. Wenn trotzdem in dieser Arbeit nur von einer, von Léonore, die Rede sein wird, so darum, weil sie von zwillingshafter Gleichartigkeit sind und die eine an die Stelle der anderen gesetzt werden könnte, ohne daß sich der Gang der Handlung änderte. Léonore ist aber diejenige, welche den Geschehnisverlauf treibt. Der Mangel an psychologischer Vertiefung der Charaktere ist nirgends so groß wie in diesem Drama, so daß mehr denn je Vernunftschlüsse zu ihrer Durchdringung herhalten müssen.

Léonore ist keineswegs eine „rätselvolle Sphinx, in deren Seele der Zuschauer keinen einzigen Blick tun kann", wie Helene Burkhardt[102]) meint; es bedarf keiner tieferen Psychologie, um trotz der Kargheit an seelischer Analyse den spezifisch Hervieu'schen Frauentyp wiederzuerkennen, dem wenig Herzenskultur, aber umso mehr Triebhaftigkeit eignet. Aus welchen Gründen Léonore ihrem Mann untreu ist, was sie zu Vivarce zieht, über all das läßt uns Hervieu im Dunkeln, weil ihm in erster Hinsicht an der Darstellung des für den Betrachter schwer zu enträtselnden Geheimnisses und seiner Lösung lag. Eins aber wird sehr deutlich: daß Léonore nur von selbstsüchtiger, sinnlicher Liebe besessen ist, indem sie den Grundsatz der ihr wesensgleichen Giselle auslebt: «Une femme peut être la meilleure amie de son mari et le tromper . . .»[103]). Unfähig einer auf Hochachtung und Ehrfurcht vor der anderen Seele gegründeten Liebe, die Ewigkeitswerte schafft, bleibt sie in der Leidenschaft stecken, die Dumas als Erforscher der Geschlechter und ihrer Bindung anein-

[102]) A. a. O. (S. 151).
[103]) Akt I, 7 (S. 30).

ander kennzeichnet: «Telle est la passion; elle se dévore et se consume à son propre feu, tandis que l'amour occupe toute une vie, si longue qu'elle soit, et tellement qu'à l'heure de la mort il en reste encore assez pour emplir l'éternité» [104]).

Durch diese Leidenschaft zu Vivarce spinnt sich Léonore in ein Netz von Lügen und Täuschungen hinein, die ohne Skrupel den rücksichtslosen Kampf der Selbsterhaltung aufnehmen. Sie sieht den Abgrund, in den der Geliebte stürzen wird, wenn ihr Verhältnis dem in Brutalität zum äußersten entschlossenen Gatten offenkundig wird und gibt ihn trotzdem nicht auf. Ganz schwach taucht auch der Gedanke an ihr Kind auf: «Moi, j'ai mon petit, que, volontairement, je ne quitterais pas plus pour m'en aller dans la mort que pour m'en aller dans la vie» [105]), aber diese Mutterliebe vermag nicht den Verzicht einer Sabine zu bringen. Léonore würde im Gegenteil auf das Haupt ihres Kindes schwören, daß sie unschuldig sei, wenn der Mann ihr diesen Eid abnähme [106]). Befremdend wirkt daher das Urteil Léopold Lacours [107]), wenn er sagt: «La mère! cette grande amoureuse elle-même, l'auteur a voulu qu'elle eût «une âme maternelle intraitable.» Dieser Meinung beistimmen hieße den Schein für den Kern der Dinge nehmen.

Hervieu legt diese Worte zwar Vivarce [108]) in den Mund, aber er hat in Léonore durchaus nicht die Mutter dargestellt noch darstellen wollen; denn nicht der geringste Konflikt zwischen Mutterpflicht und Leidenschaft tut sich kund. Eher ist anzunehmen, daß er als Dichter hinter der Meinung seines Sprechers, des alten Marquis de Neste, steht, der sich als erster die Frage nach des Rätsels Lösung stellt unter Aufweisung der nach ihm charakteristisch weiblichen Züge: «Quelle est cette de leurs femmes dont ce type d'homme ne fait pas totalement l'affaire? Est-ce Giselle? est-ce Léonore? qui a le ferment d'infidèle curiosité dans son coeur, dans sa cervelle, ou dans

[104]) Préface à une Visite de Noces (S. 19). Ausgabe Calmann Lévy, Paris 1895.

[105]) Akt I, 10 (S. 41).

[106]) Siehe Akt II, 8 (S. 60).

[107]) Revue de Paris, 1901 (S. 655).

[108]) Siehe Akt I, 5 (S. 24).

ses flancs? . . . Chose indéfinissable! Éternel féminin![109]). Was hier das „ewig Weibliche“ genannt wird, entspricht ganz und gar der Lebensanschauung Hervieus und dem, was sich uns in seinem vorherrschenden Frauentypus offenbart. Goethes Begriff des „ewig Weiblichen“ dem gegenüberstellen hieße, sich ausschließende Welten einander vergleichen. Hervieu hat in einer ersten, später verworfenen Fassung[110]) der Szene, in der Léonore und Giselle sich allein gegenüberstehen. die Schuldige sich der anderen in Selbstanalyse erklären lassen und so das Dunkel wenigstens vor dem Zuschauer erhellt. In der endgültigen Fassung, die das Théâtre Français 1901 bei der Erstaufführung gab und wie wir sie heute nur kennen, kämpft Léonore, ohne sich mit der geringsten Miene zu verraten, mit allen ihr zu Hilfe stehenden Mitteln um Selbsterhaltung und um die Rettung des Geliebten. Die Konsequenz der Durchführung bis zum Schluß ist frappierend, rückt Léonore jedoch in die Nähe jener Menschheitsuntergründe, die der Naturalismus bereits aufgedeckt und Hervieu selbst seit der Vollendung seiner Romane, die zum größten Teil das Produkt einer bis zu einem gewissen Grade moralischen Anarchie sind, die er später in seinen Dramen überwunden, nicht wieder betreten hatte. In der Kampfstellung gegen die Umgebung zeigt sich nicht mehr eine Frau der gehobenen Gesellschaftsschicht, sondern das sind die wachgewordenen Instinkte einer gereizten Löwin oder die «effronterie d'une prostituée»[111]), wie Raymond de Gourgiran, der eine der beiden Gatten, dieses Verhalten kennzeichnet. Léonore läßt nicht nur zu, daß Giselle in den Verdacht der Schuld gerät, sondern mit einer Überzeugung der eigenen Unschuld, die an Hysterie grenzt, beschuldigt sie Giselle und klagt sie überdies der Falschheit an: «J'admire combien vous êtes certaine qu'il y a une coupable! Et vous trahissez vous-même, en vous montrant si pressée d'en jeter une, moi, au lieu de vous, à ces bêtes féroces!» . . . «Vous jouez pourtant une comédie, en ce moment. Vous calculez, sans doute, qu'on vous épie! Et c'est

---

[109]) Akt I, 5 (S. 22).

[110]) Abgedruckt in Binet, Portrait Psychologique de M. P. Hervieu. Revue de Paris 1904.

[111]) Akt II, 9 (S. 61).

pour des oreilles invisibles que plaîde votre promptitude à me charger, à vous décharger sur moi!» [112]).

Daß der Dichter diese Umwandlung, die durchaus nicht psychologisch bedingt war, an Léonore vorgenommen hat, beweist, daß ihm in der Tat mehr an der straffen Technik eines „virtuosen Kunststückes", wie Walther Küchler [113]) bezeichnend sagt als an einer wahren Darstellung lebendiger Charaktere lag. Unverständlich ist nur, wie der Marquis de Neste, dessen Worten Hervieu an vielen Stellen einen ethischen Ton gibt, bei diesem Verhalten einer Schuldigen von den «suprêmes pudeurs» [114]) sprechen kann, die eine Unglückliche verteidige. Léonores Vorgehen zeigt nicht das geringste Widerstreben schamhafter Gefühle; denn obgleich sie gerade erst Vivarce angehört hat, obgleich Gérard, ihr Mann, sie ohne Beweise für ihre Schuld — Giselle steht ja unter demselben Verdacht — bereits mit Schmähungen überhäuft hat, folgt sie unmittelbar darauf dem Rat Nestes, jetzt den Gatten in den Bereich ihrer sexuellen Mächte einzufangen, während Giselle, sich dagegen sträubend, sagt: «Non pas! . . . après les soupcons odieux dont il m'a outragée, il est bien naturel, que j'éprouve de la répulsion à le revoir!» [115])

Kein Moment eines inneren Kampfes führt Hervieu an, um Leonorens Tun in ein versöhnlicheres Licht zu rücken, wie er überhaupt ihr ganzes Handeln ohne seelischen Konflikt in nur körperlich triebhafter Hörigkeit sich abwickeln läßt. Die Folge ist, daß nur ein dumpfer, düsterer Eindruck übrigbleibt, den selbst der Schluß des Dramas, der Tod des Geliebten und ihr geknechtetes Weiterleben an der Seite des brutalen Mannes, nicht in Mitleid umzuwandeln vermag.

4. Marianne.

Le Dédale (1903).

Mit *Le Dédale*, diesem Drama, das die Meinungen sämtlicher Kritiker scharf gegeneinander hat laut werden lassen, hat Hervieu

[112]) Akt II, 11 (S. 62).
[113]) Germ.-Rom. Monatsschrift I. 1909 (S. 257).
[114]) Akt II, 11 (S. 64).
[115]) Akt II, 12 (S. 65).

ein Stück geschaffen, das sich. abgesehen von dem letzten Akt, am meisten der eigentlichen Tragödie nähert, da es in seiner Hauptperson, Marianne, einen Frauencharakter darstellt, der in einen lebendigen dramatischen Konflikt hineingestellt ist und dessen Handeln sich uns aus den seelischen Zuständen und Kämpfen erschließt, die wir nicht, wie in den meisten anderen Dramen, durch den Bericht einer «nécessité» oder «utilité» erfahren, sondern unmittelbar aus der Selbstanalyse der Heldin. Insofern trifft Brunetières[116]) Forderung zu: «Les personnages de la tragédie sont des volontés qui s'analysent en s'exprimant, qui se connaissent en agissant, et qui se jugent en succombant.»

Marianne ist auch nicht ausschließlich Instinktwesen wie Marie-Jeanne, wie Laure, Giselle, Thérèse de Mégée *(Le Réveil)* — von letzterer wird noch zu handeln sein —, sondern trotz der Verstrickung in fatalistische Umstände sind Wille und Gewissen mächtige Faktoren im Handeln dieser Frau.

Mit dieser Tatsache erfüllt das Drama die zweite Bedingung, die der Kritiker geltend macht: «Un second charactère de la tragédie est la claire conscience que les personnages y ont de la valeur morale et objective de leurs actes»[117]).

Um auf den Charakter Mariannens jedoch näher eingehen zu können, sei erst eine kurze Analyse der Haupthandlung gegeben: — Marianne hat ihren Mann den leichtsinnigen Max de Pogis, leidenschaftlich geliebt, sich aber wegen seiner Untreue, bei der sie ihn überrascht hat, mit ihrem Kind von ihm getrennt. Nach drei Jahren wird die Ehe geschieden, und Max heiratet seine Geliebte, um sie zu rehabilitieren. Marianne selbst lernt im Hause ihrer Eltern Guillaume le Breuil, der sie liebt, kennen und achten und schließt mit ihm eine neue Ehe. Max verliert seine zweite Frau durch einen frühen Tod, und seine ganze Liebe zu Marianne erwacht wieder. Der kleine Louis, der in dem väterlichen Hause an Diphteritis schwer erkrankt ist, führt beide Gatten an seinem Lager wieder zusammen. Dabei

---

116) Revue des Deux Mondes, I. Januar 1904, Mélodrame ou Tragédie? (S. 312).

117) Revue des Deux Mondes. 1904 (S. 312).

unterliegt Marianne Max und flüchtet sich, um nun keinem der beiden Gatten fernerhin anzugehören, mit ihren Eltern und dem Söhnchen auf ein Landgut, um in Abgeschiedenheit nur dem Kind zu leben. Die beiden Männer, die sie auch dort bedrängen, begegnen sich in einer Schlucht, wo sie sich als unerbittliche Rivalen gegenüberstehen und in wildem Ringen beide in den tosenden Strudel des Wassers unrettbar hinabstürzen.

Daß Hervieu den allgemein-menschlichen Konflikt dieses Dramas mit Auseinandersetzungen über die Ehescheidung durchsetzt hat, daß er neben dieser Haupthandlung noch eine Parallelhandlung zur Stützung seiner These geschaffen hat, kann hier außer acht gelassen werden, da das Handeln dieser Frauengestalt sich dadurch nicht anders dartut.

René Doumics[118]) Urteil über Marianne ist wohl begründet, wenn er sagt: «Par la revendication de son droit individuel Marianne est bien une sœur des précédentes héroïnes de M. Hervieu.» Ihr ungestümes Glücksverlangen findet keinen ruhenden Pol in der Aufgabe an dem Kinde, sondern Eitelkeit und Stolz lassen sie den Gedanken nicht ertragen, daß sie eine «créature finie»[119]) sei. Daher ihre Äußerung gegenüber Guillaume, (in der sich nebenbei Hervieus Hang zum Preziösen in der Sprache kundtut): «. . . Vos flatteries ont bientôt ranimé mon propre orgueil, ces chères vanités de la femme que je croyais qu'on m'avait tuées. Mes idées devant vous, mes phrases pour vous se sont remises à faire de la toilette. L'impatience de vous attendre, la joie de votre présence, vos protestations, vos soins, sont devenus comme des fleurs quotidiennes, qui ont recommencé de sentir bon dans les heures de ma vie.»[120]) Völlig im Diesseitigen wurzelnd, erkennt sie nicht die Gesetze, die der Glaube ihrer Mutter als bindend betrachtet, sondern das Ich als höchstes Idol dieses gesamten Frauentypus rennt dagegen an: «Êtes-vous sûre qu'il vous appartienne moralement de m'immoler à une foi qui est la vôtre, mais non la mienne au même degré?»[121])

---

[118]) Revue de Deux Mondes. 1. Januar 1904. «Le Dédale» (S. 210).
[119]) Akt I, 8 (S. 43).
[120]) Akt I, 3 (S. 16).
[121]) Akt I, 8 (S. 40).

Trotz alles gekosteten Glücks ihrer Ehe hat sich der Gedanke in ihr festgesetzt, daß sie bisher nur eine dem bösartigen Schicksal Geopferte gewesen, die sich nun mit aller Gewalt ihr Glück zu erzwingen habe. Das wird in einem leidenschaftlichen Gefühlsausbruch gegen ihre Mutter laut: «Vous trouvez satisfaisant que j'achève mon existence comme une petite fille, comme une vieille fille, sans foyer à moi, tandis que je vois chacun vivre à deux sa destinée! Je vois que celui qui a détruit mon ménage s'en est refait un. Je vois que sa complice, auprès de lui, avec du passé, possède encore un présent et un avenir. Je vois que les autres femmes ont un mari et un amant! Je vois que tout le monde goûte sa part d'amour. Mais moi, je suis diffamée si j'en inspire. Je suis empêchée si je veux en manifester, en resentir. Je me vois emprisonnée, moi, liée, bâillonnée!» [122])

Dieses Aufbegehren ihrer weiblichen Vitalität, die zutiefst in der unbesiegbaren, ihr selber unbewußten Liebe zu Max begründet ist, das irreleitende Gefühl des Hasses, der in dieser Liebe wiederum seine Wurzel hat und der Wille, den Mann, der eine andere ihr vorgezogen, mit gleicher Waffe zu treffen, — «tout m'invite aujourd'hui à lui rendre pareille» [123]), — treiben sie zu der Ehe mit Guillaume le Breuil, gegen den sie auf tragische Weise schuldig werden muß. In Guillaume hat Hervieu einen schlichten und edlen Männercharakter dargestellt, dessen Liebe, da sie groß und opferstark ist, Marianne zum Höhenflug des Geistes hätte mitemportragen können, wenn die wertvollen Züge ihres Charakters, die an anderer Stelle noch näher beleuchtet werden müssen, nicht von der zum Chaos drängenden, rein sinnlichen Liebe zu dem verführerischen Max niedergehalten würden.

Marianne ist von dieser Liebe so besessen, daß, wie sehr sie sich auch dagegen stemmt, wie tief auch ihre Achtung vor Guillaume ist, ihre Umgebung, die Cousine Paulette, die Mutter, den unauslöschbaren Eindruck haben, daß sie ihm verhaftet ist. Max selber, die Reichweite seiner Macht spürend, sieht hinter ihren Worten: «Vous

---

[122]) Akt I, 8 (S. 45).

[123]) Akt I, 8 (S. 43).

êtes, à mes yeux, redevenu vraiment le père de notre fils»[124]) die Garantie, daß ihre Schwäche ihn dem eigentlichen Ziel, der Befriedigung seiner Leidenschaft, zuführen wird. Es bedürfte nicht all der äußeren, fatalistischen Umstände, der Krankheit des Kindes, der Übermüdung und nervösen Erschöpfung Mariannens, um sie ihrem ersten Gatten wieder in die Arme zu treiben, da die Vorbedingungen, wie wir bereits gesehen, psychologischer Art sind.

Mit dieser konstitutiven, dem gesamten Bereich der Hervieuschen Instinktwesen eigenen Charakteranlage Mariannens vereinigen sich andere Eigenschaften und Wesenszüge, die sie den edleren Frauen des altruistischen Typus, insbesondere Régine, Clarisse näherrücken, ohne jedoch deren sittlichen Willen, das Gerichtetsein auf den anderen, zu teilen.

Wie Régine ist Marianne von unbedingter Aufrichtigkeit. Ihre Worte der Mutter gegenüber: «Vous savez que je suis, avant tout, un être de sincérité»[125]), zeigen in dem Gespräch mit Guillaume zu Anfang des Dramas bereits ihre durchschlagende Kraft. Bevor sie seine Werbung annimmt, gesteht sie ihm, daß sie ihm nie mehr als die ihre Pflicht erfüllende Lebenskameradin sein könne, da sie ihn achte und schätze, seine ungestüme Liebe aber nicht teile. Auch in der Auseinandersetzung mit der leichtsinnigen Paulette, die sie bittet, ihr durch eine Lüge ein Alibi gegenüber dem ihrem Verhältnis nachspürenden Gatten zu schaffen, wehrt sich Marianne heftig: «. . . tu ne devrais pas ignorer combien je suis rebelle aux compromissions, et que je déteste le mensonge!»[126]) Mit ihrer unbeugsamen Wahrheitsliebe und der schroffen Abneigung gegen jeden erniedrigenden Krompromiß durchbricht sie die Paulette, Giselle, Léonore anhaftende Salonkultur, die sich in Scheinheiligkeit und Heuchelei ergeht und den Ehebruch als loyal betrachtet, solange nur kein Skandal entsteht. Marianne gehört zu den wenigen, den Ausnahmegestalten Hervieus, wie der General de Sibéran, wie Clarisse, Régine, Théroigne, die sich nicht damit begnügen, die Fehler der anderen zu verab-

---

[124]) Akt II, 9 (S. 87).

[125]) Akt I, 8 (S. 40).

[126]) Akt I, 5 (S. 24).

scheuen, sondern die den Weg der Selbsterkenntnis gehen, geführt von ihrem Gewissen: «Ah! Je suis tombée si bas!» sagt Marianne nach ihrem Fall, von Scham überwältigt, zu ihrer Mutter, und obgleich sie ihre Gebundenheit an Max nun doppelt stark spürt, steht unverrückbar für sie fest: «Je ne reverrai pas M. de Pogis» [127]). Da nun aber diese Liebe zu Max, die sich bislang als verletzte Liebe nur in Ressentiment gegen ihn geäußert hat, ihr klar bewußt geworden ist, wäre eine Sühne, wie ihr Vater, dem das äußere Gesetz allein Norm ist, rät, die Rückkehr zu Guillaume, mit der unausrottbaren Lüge in ihrem Herzen eine neue, noch größere Entwürdigung ihrer selbst als die durch Leidenschaft und Verhängnis entschuldbare Preisgabe an Max. Darum wählt Marianne in der Trennung von beiden Männern den einzig möglichen Ausweg, den sie wählen mußte, nachdem sie den anderen, den freiwilligen Tod, des Kindes wegen nicht gewagt hat. A. Benoist [128]) ist derselben Ansicht; er sagt: «Mais alors que peut-elle faire? Se tuer? . . . Se taire? Subir les baisers de son mari en sortant du lit de son amant? . . . Son héroïne, ne pouvant plus être à aucun de ces deux hommes, n'avait plus qu'un parti à prendre? vivre seule avec son enfant.» Helene Burkhardt [129]) ist mit dieser Lösung nicht einverstanden. An einer Stelle, bei der sie auf die Sinnenhaftigkeit Mariannens und ihr egoistisches Glücksverlangen hinweist, sagt sie wörtlich: „Dementsprechend ist auch die Lösung des Konflikts, wonach Marianne alle Kraft aufwendet, ihre eigene Ehre und Reinheit zu retten, wenn auch die beiden Männer an ihr zugrunde gehen müssen." Bei diesem Urteil ist außer acht gelassen worden, daß der Untergang, und zwar — wie es das Drama nun einmal darstellt — das tödliche Ende der beiden Männer, durchaus nicht auf den Charakter Mariannens fällt; denn diese blutige Lösung ist nicht in der Lösung begründet, die sie erkämpft hat, und die psychologisch notwendig ist. Diese letztere ist von außen herangebracht. Das wird an Brieux's Drama *Le Berceau* [130]) deutlich, das als zeitgemäßes Stück gleichen Themas

127) Akt IV, 3 (S. 125).

128) Le Théâtre de Paul Hervieu. Revue des Pyrénées 21, 1909 (S. 514 ff.).

129) A. a. O., S. 186.

130) Pièce en cinq actes, Paris 1898.

größte Ähnlichkeit mit *Le Dédale* hat. Auch hier weist die Frau, die von dem ersten Gatten geschieden und eine zweite Ehe eingegangen ist, in der Erkenntnis, daß sie nicht aufgehört hat, den ersten zu lieben, beide Männer von sich, um nur der Erziehung ihres Kindes zu leben. Und das Drama hat mit dieser Entscheidung der Frau seinen Abschluß gefunden. Wegen des Ausganges von *Le Dédale* war das Publikum, war die Kritik auch mit Hervieu nicht zufrieden, und der Schluß wurde als melodramatisch bezeichnet.

Davon abgesehen liegt die Lösung, die Marianne gewählt hat, ganz außerhalb der ethischen Bereiche Egoismus, Altruismus. Die Dinge rein äußerlich betrachtend, könnte man mit demselben Recht, bzw. Unrecht ihre Haltung nicht in Egoismus, sondern in Opfergesinnung begründet sein lassen. Hören wir nur, wie sie zu Guillaume sagt: «Dans un renoncement farouche à toutes les pensées, à toutes les choses qui, en moi, seraient la femme encore, je n'ai plus qu'à me dévouer uniquement à mon rôle de mère.» [131]) Doch das hieße wiederum die grollende Resignation überhören, die aus der Äußerung klingt, und die so wenig zu wahrem Opfermut paßt.

Es muß an dieser Stelle einmal klargestellt werden, daß nicht jeder kleinste Charakterzug, sondern immer nur die konstitutiven Elemente bei einer zusammenfassenden Darstellung von Typen berücksichtigt werden können, andernfalls wäre eine Forcierung spürbar. Marianne aber ist in der wesensmäßigen Seelenstruktur eine unverleugbare Schwester all der bereits behandelten und noch zu behandelnden Frauen des egoistischen Frauentypus.

5. Thérèse.

Le Réveil (1905).

Le Réveil ist das tiefststehende der Dramen Hervieus; darüber sind sich alle Kritiker einig. Mehr auf äußere Spannungen und Theateraffekte als auf eine tiefere Psychologie der Charaktere angelegt, steht es *L'Énigme* in etwa nahe. übertrifft dessen Mängel jedoch

[131]) Akt V, 9 (S. 164).

noch. A. Benoist[132]) sagt daher bei einem Vergleich der beiden Werke: «Mais autant l'action était simple et directe dans *l'Énigme*, autant ici elle est touffue et compliquée. Trois actes, trois coups de théâtre».

Mit seiner Hell-Dunkel-Atmosphäre und dem stark larmoyanten Element zum Schluß zeigt es viel Verwandtes mit dem Melodrama der Romantiker. Sogar René Doumic[133]), der sonst immer ein begeistertes Lob des Dichters singt, ist diesmal objektiv genug, das Stück zu tadeln und an manchen Stellen die offensichtliche Parallele zu *Ruy Blas* aufzudecken. Vor allem rügt er die Gewichtsverlagerung des Interesses, die Hervieu vorgenommen, und die der Zuschauer mitvollziehen muß von der Darstellung der Charaktere auf die Situationen. Die Analyse der Personen tritt in der Tat so sehr in den Hintergrund, daß man an keiner mit besonderer Aufmerksamkeit hängt, und daß Thérèse, die unzweifelhaft die Hauptfigur des Dramas sein soll, da in ihr *das Erwachen*, wie der Titel sagt, die moralische Krise beendet, psychologisch eingehender behandelt ist. Darum ruft Doumic[134]) tadelnd aus: «Qui est cette femme et par quels traits se distingue-t-elle de n'importe quelle autre héroïne de théâtre? Est-ce l'imagination, est-ce la sensibilité qui domine chez elle et qui risque de la perdre? En quoi consiste la crise qui vient de se déclarer dans son existence, et comment a-t-elle été préparée? Comment se fait-il qu'une femme dont la conduite a été jusqu'alors irréprochable, qui est arrivée à la maturité, qui sent autour d'elle les liens de tant de devoirs, se trouve soudain si près de la faute? Quelles déceptions, quelles révoltes, quelles souffrances l'ont amenée au bord de l'abîme? Nous n'en savons rien.»

Wir wissen in der Tat nichts darüber, haben nicht einmal Vermutungen wie in *L'Énigme*, wo Léonores Fehltritt, wenn er auch nicht motiviert ist, doch vielleicht in dem rauhen, brutalen Verhalten ihres Mannes seine Erklärung finden könnte. Thérèses Gatte, Raoul de Mégée, ist ein untadeliger Charakter, der unter der Kälte seiner Frau.

---

132) Le Théâtre de Paul Hervieu. Revue des Pyrénées 1909 (S. 526).

133) Le Réveil par M. Paul Hervieu. Revue des Deux Mondes 1906.

134) Revue des Deux Mondes 1906 (S. 440).

die er sehr liebt, schon lange leidet und dennoch nur sich allein die Schuld gibt: «Je m'accusais moi-même, je m'exhortais à comprendre que je cessais d'être aimé parce que je ne méritais pas d'être aimé toujours! . . . Je me désolais en m'attribuant des torts» [135]). Und Thérèse selbst gibt zur Antwort darauf: «Vous avez toujours été bon pour moi! très bon.» [136])

Es gibt mithin nur eine Lösung für den gesamten Fragenkomplex Doumics: Thérèse ist gewiß nicht sinnenhafter, erotischer als die übrigen Frauen der mondänen Welt, in der Hervieu sich zu Hause fühlt, aber sie ist leichtsinniger und haltloser, dem ungebundenen Naturinstinkt näher und will es auch sein, indem sie sich über Gewissens- und Verstandesappell hinwegsetzt und nur diese naturhaften Triebe sich auswirken läßt: «Je suis faillible. Je suis impure. Je suis humaine . . . Comme vous je suis pétrie du limon de la terre. Et vous avez le pouvoir de soulever dans mes veines les bourbes de l'instinct» [137]), sagt sie zu Jean.

Wenn Henri Bordeaux [138]), der sich mit den Charakteren des Hervieu'schen Theaters näher beschäftigt hat, in der Überschau sagt: «Ces êtres de luxe sont aussi près de l'animalité que les hommes des âges primitifs», so gilt das im besonderen für Thérèse und ihren Liebhaber. Wie die reinen Sexuswesen Zolas und Maupassants will diese Frau nichts anderes als den Rausch der Sinne. «la fièvre» [139]), wie sie selbst sagt, und der Prinz Jean, dieser Thronprätendent irgendeines in der Phantasie des Dichters existierenden Balkanstaates, der das verlockendste Angebot, die Krone dieses Landes, ausschlägt, um die Frau seines Freundes zu verführen, ist von eben demselben Rausch besessen. Charakterisiert ihn doch sein eigener Vater mit den Worten: «C'est la clameur de l'appétit brutal . . . Tu te crois amoureux: tu n'es que luxurieux.» [140]) Geradezu

---

[135]) Akt III, 4 (S. 254).

[136]) Ebenda.

[137]) Akt I, 8 (S. 200).

[138]) Le Théâtre de Paul Hervieu. Revue Hebdomadaire 1912 (S. 390).

[139]) Siehe Akt I, 8 (S. 198).

[140]) Akt I, 15 (S. 216).

absurd mutet es an, daß Thérèse. die bisher nur der Eigengesetzlichkeit ihres Blutes gefolgt ist und sich um den Gatten und die Tochter nicht gekümmert hat, obgleich gerade diese ihr so gern das Geheimnis ihrer Liebe zu dem jungen Farmont mitgeteilt hätte, wenn sie nicht durch das veränderte Wesen der Mutter zurückgestoßen worden wäre, — daß gerade diese Frau, die ihre Pflichten als Gattin und Mutter schon lange nicht mehr erfüllt hat, von Opfergesinnung spricht und mit heroischer Betonung sagt: «C'est pour ces deux êtres que je sens la bonté, l'esprit de sacrifice, intercéder dans mon âme.» [141])

Der Befriedigung ihrer Sinnlichkeit zu entsagen ist in der Tat bei diesen Hervieu'schen Frauentypen das schwerste Opfer, das je gebracht werden kann. Löst sich doch Mme d'Orcieu, die ebenfalls Mutter eines heiratsfähigen Kindes ist, nur mit schwerem, grollenden Verzicht von dem Gatten Laure de Raguais', mit dem sie in beständigem Ehebruch gelebt hat. Jedem gesunden moralischen Empfinden erscheinen ihre vom Schriftsteller ernstgenommenen Worte: «A cette heure mortelle, je détruis ma vie de femme, je ne suis plus q'une mère» [142]) geradezu grotesk. Bei aller Sinnenhaftigkeit und Vitalität aber hat keine dieser Frauen etwas von dem großen Lebenselan, der hemmungslosen Heftigkeit und Wildheit, die erglüht und versengt und schließlich zu Asche verglimmt. aus der jedoch geadelt zuweilen ein neues Sein ersteht, wie es uns in der Gestalt der Rebekka West [143]) entgegentritt.

Thérèse de Mégée ist aus dem mittelmäßigen Stoff all der anderen Gestalten. Halbheit wirft ihr selbst der Mann, der sie vergöttert, vor, und als unselige Halbheit, wenn nicht gar als Gefühlsspaltung muß dieses ihr Verhalten bezeichnet werden, das den Gatten quält, wobei sie nach Augenblicken wiederum eine verstohlene Träne nicht zurückhalten kann, und das andererseits die Leidenschaftsäußerungen des Geliebten duldet und erwidert und immer aufs neue anstachelt, ohne die letzte bedingungslose Konsequenz daraus zu ziehen. Jeans Worte, die einen begründeten Vorwurf enthalten, offen-

141) Akt I, 9 (S. 201).

142) La Loi de l'homme. Akt III, 8 (S. 352).

143) Henrik Ibsen, Rosmersholm.

baren ihre ganze sittliche Schwäche: «Si vous ne songiez pas à m'appartenir, comment ne m'avez-vous pas arrêté à ma première déclaration? Il fallait m'envoyer au diable, pour que j'essaie d'y guérir mon mal avant qu'il m'ait ravagé.» [144])

Diese bisherige Verweigerung, die, oberflächlich gesehen, als ein letzter Funke von Schamhaftigkeit gedeutet werden könnte, ist in Wirklichkeit unter ganz anderem Gesichtswinkel zu betrachten. Nach eigener Aussage hat Thérèse stets in den Gedanken und Vorstellungen gelebt, Jean anzugehören, aber nicht bewußt sich schenkend, sondern wie sie selbst sagt: «. . . dans l'imprévu, dans une stupeur enivrée.» [145])

Hier wird, um gleichzeitig noch einmal auf Rebekka West hinzuweisen, der Unterschied zwischen naturhaftem und „sentimentalischem" [146]) Naturtrieb deutlich. Ersterer kann zu reiner, befreiter Liebe emporwachsen, während letzterer in Erotik stecken bleibt. Vielleicht ist dieser Unterschied einer der einleuchtendsten Gründe mit für die Andersgeartetheit von germanischem, besonders nordisch-germanischem, und romanischem Liebeserleben schlechthin, wie es sich in der Dichtung offenbart.

Wie groß in Wahrheit die sinnliche Gebundenheit Thérèses an Jean ist, zeigt die Tatsache, daß, als dieser ihr seines Vaters Entschluß mitteilt, nach welchem er sie verlassen und sich nach dem fernen Sylvanien begeben soll, um dort die Regentschaft zu führen, sie die ihm restlos Verfallene ist, die nichts als Sexus sein will: «Ah! étourdis-moi! Grise-moi! Que je ne vois plus sur quelles ruines je vais passer» [147]).

Hervieu hat es nun aber zugelassen, daß innerhalb einer halben Stunde etwa diese leidenschaftlichen Gefühle in Thérèse jäh erloschen sind, daß sie die besorgte Liebe ihres Gatten wohltuend um sich empfindet, daß ihre mütterlichen Gefühle wieder erwacht sind

---

144) Akt I, 9 (S. 200).

145) Akt II, 6 (S. 232).

146) Der Ausdruck ist entnommen aus Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, wo „sentimentalisch" als das bewußt Gewollte dem Urwüchsigen entgegensteht.

147) Akt II, 6 (S. 234).

und sie kalt und ernüchtert für immer Abschied nimmt von Jean, um sich wieder in ihren Pflichtenkreis zurückzufinden und sich und ihre Familie in der Gesellschaft nicht unmöglich zu machen, besonders dem dadurch gefährdeten Glück ihres Kindes nicht länger hinderlich zu sein. In keiner Weise hat Hervieu diesen Wandel Thérèses psychologisch weder in ihrem noch in Jeans Charakter begründet. Vielmehr gibt er eine Menge Situationen, Verschwörungen, Intriguen, die das Geschehen rein äußerlich auf Kosten tieferer psychologischer Analyse zu der das Drama tragenden Idee führen, — die aber keineswegs motiviert ist, — daß die Pflichten gegen die Gesellschaft den Wünschen des Individuums voranstehen. Ob dabei wahres Leben, lebendige Charaktere gezeichnet werden, darauf kommt es Hervieu offenbar nicht an; denn er selber sagt: «Mon art n'est point une image fidèle de la vie, mais bien une transposition une mise au point, voulue, préméditée par la logique de mon esprit qui se plaît à plier les événements dans le sens d'une idée maîtresse, à laquelle se subordonne tout» [148])

6. Florence.

Bagatelle (1912).

Mit *Bagatelle* hat Hervieu einen Sprung zurück ins achtzehnte Jahrhundert getan, in das Milieu einer Gesellschaft, die an Genußsüchtigkeit, Raffiniertheit und Unmoral die bisher geschilderten Zustände weit übertrifft Das Stück führt eine wimmelnde Fülle leichtsinniger, zum Teil gewissenloser Lebemenschen auf, die in ihren Liebesintriguen unter der Protektion von Mme Orlonia, einer dem Rufe nach unantastbaren, hochmondänen Kupplerin, ihre vitalegoistischen Instinkte ungehemmt offenbaren. Keine wahrhaft hohe und reine, nur sinnlich-selbstsüchtige Liebe tritt uns in allen Variationen entgegen, und selbst Florence, die als einzige für loyale, eheliche Liebe kämpft, folgt letztlich nur ihren egoistischen Trieben.

---

[148]) Zit. bei Paul Flat, Le Réveil de M. Paul Hervieu. Revue bleue 1905, II.

Auf den ersten Blick erscheint Florence als eine edle, überragende Frauengestalt, die ein vorbildliches Leben an der Seite des von ihr über alles geliebten Mannes lebt und ihren Sinn nur darauf richtet, ihn glücklich zu machen. Aber obgleich diese Liebe als eheliche Liebe in diesem seichten Milieu einzig dasteht, entbehrt sie doch jeder Größe und jeder sittlichen Kraft. Sie ist — wie das bei Hervieu kaum anders zu erwarten ist — eine rein sinnlich gerichtete. Daher ist es nicht verwunderlich, daß Florence nach zwölfjähriger Ehe, die sie mit ungemein selbstgefällig lautenden Worten vor den anderen preist, nicht von einem stillen Glück spricht, sondern von der Sinnenhaftigkeit ihrer Empfindungen im Beisammensein mit Gilbert: «. . . Soit que j'aie mon mari auprès de moi, soit qu-il m'ait quittée pour une heure ou pour une journée, j'éprouve par sa présence, par son absence, toujours la même petite fièvre, le cher frisson qui me fait sentir qu'il est là, qu'il s'en va, qu'il revient» [149]). Mag sie noch so oft äußern, daß sie sich verletzt fühle von den sie umgehenden Anfechtungen, daß sie die Flucht ergreifen wolle, bei tieferem Einsehen scheint der Charakter Florences nicht recht glaubwürdig. Es liegt viel Widerspruch in ihrer Darstellung. Daß sie die schamlosen und dreisten Liebeserörterungen Jincours so lange über sich ergehen läßt, statt sie kurz abzuschneiden, ist nicht nur ein psychologischer, sondern dazu ein offensichtlicher Konstruktionsfehler Hervieus [150]). Florence hat in mancher Hinsicht Ähnlichkeit mit Laure de Raguais. Beider Tugend besteht einzig in ihrer Loyalität, und wie Laure schreckt auch Florence vor keinem Mittel zurück, ihre verletzte Ehre in einem Racheakt schärfster Gehässigkeit wiederherzustellen. Von Adel des Geistes — «un état de noblesse, dans laquelle l'âme parle plus haut que les appétits» [151]), — wie sie im Gespräch mit Jincour ihre Forderung stellt, ist dabei sehr wenig zu spüren. Gilbert hat sie seit langem betrogen, hat die Freundin ihr vorgezogen, — diese Schmach weckt alle wilden Instinkte in ihr: «Je n'allais positivement savoir que mordre et hurler» [152]). In der Zügellosigkeit ihrer ersten Ge-

[149]) Akt I, 7 (S. 32).
[150]) Der Dialog erstreckt sich nämlich über dreizehn Buchseiten.
[151]) Akt I, 9 (S. 45).
[152]) Akt III, 6 (S. 163).

danken stellt sie sich mit Befriedigung vor, wie sie die beiden Schuldigen vor aller Öffentlichkeit an den Pranger stellen werde. Dann aber steigt ein fast sadistischer Racheplan in ihr auf. Dieselbe Florence, die unlängst ihrem Gatten nicht das Leid antun mochte, ihm Jincours Unehrenhaftigkeit zu verraten, trifft ihn eben jetzt mit dieser Freundschaft empfindlich: Jincour sucht Florence, die ihn bewußt irregeleitet hat, um Mitternacht in dem Zimmer auf, wo Gilbert und seine Geliebte sich gefunden haben und von Florence überascht worden sind. Das peinliche Zusammentreffen dieser drei Schuldigen, an deren Verlegenheit und Scham sich Florence weidet, ist ihr ganzer Triumph, zugleich aber — das spürt der Zuschauer unbedingt — ihre schmählichste Selbsterniedrigung; denn sie spielt hier nicht die Rolle der Richterin in echter Frauenwürde und Hoheit der Erscheinung, sondern die Rächerin, die sich in der Befriedigung ihres Egoismus selbst mit Schuld beladen hat.

IV. Irène.

Les Tenailles (1895).

Irène Fergan läßt sich weder dem altruistischen, noch dem egoistischen Frauentyp einordnen. Sie ist entgegen Hervieus Absicht [153]) überhaupt nicht als Typ zu erfassen, sondern fällt gänzlich heraus aus jener Welt der mondänen Gesellschaft, deren Konzipierung Hervieus Hauptinteresse gilt. Irène ist in gewisser Hinsicht eine Schwester der Irene in Galsworthys *Forsyte Saga*. Hier wie dort die Bindung an einen ungeliebten, unter der Oberfläche untadeliger Korrektheit sinn- und gedankenlos dahinlebenden Gesellschafts- und Klubmannes, hier wie da eine feinsinnige, zart empfindende Frauenseele, von der im besonderen gilt, was Lessing einmal verallgemeinernd sagt, Gott habe bei ihrer Erschaffung den Ton zu fein genommen. Ein loderndes Verlangen nach Geben und Empfangen von Liebe brennt in ihrem Innern. «Ah! Je sens bien que je saurais chérir quelqu'un, que je le peux, que j'y aspire de toute mon âme» [154]).

153) Siehe Seite 3.

154) Akt I, 1 (S. 162).

Dieser inbrünstige, ihre ganze Sehnsucht umfassende Ruf der Irène Fergan könnte ebenso aus dem Herzen jener anderen Irene kommen. Was aber um sie her die Welt Liebe nennt, was der Mann ihnen entgegenbringt, der sie gleich seinem Geld und Gut als seinen Besitz betrachtet, muß tagtäglich kränken und verletzen, so daß Irène Fergan ihrer Schwester Pauline. durch deren Auffassung von der Liebe sie sich ebenfalls abgestoßen fühlt, erregt zuruft: «Ce n'est pas cela que je veux être aimée, ni que je peux aimer. C'est contre cette misère que je crie et que je me débats ici» [155]).

Pauline gehört zu jenen Menschen, die wie Fergan eine geistige Nivellierung aller Individuen für das Wohl der Menschheit halten, ein Wohlergehen, das sich auf satte Zufriedenheit gründet. Zwar sagt sie in der Verteidigung ihrer Schwester gegen Fergan, diesen zur Nachsicht mahnend: «Irène est une personne qui n'est pas tout le monde» [156]), doch im eigentlichen steht sie hinter den Worten Fergans, wenn er ihr antwortet: «Je le regrette pour elle. Quiconque n'est pas pareil au reste des gens a forcément tort». Wie aber sieht die Welt aus, deren Maxime Irène durchbricht? Sind es nicht Hohlheit und Blasiertheit. wogegen sie sich empörend ausruft: «Ce n'est pas de plaisir que j'ai besoin, c'est de bonheur!» Die Sehnsucht ihrer nach Glück hungrigen Seele jedoch findet keinen Widerhall bei dem Manne, nicht das geringste Verständnis. Wie bezeichnend für seine selbstgefällige Untadeligkeit, wenn er zu Pauline sagt: «Si tout le monde était comme moi, la société marcherait mieux, je vous le garantis» [157])! Und an anderer Stelle: «Moi, j'ai beau chercher, ma conscience ne me reproche rien. De quoi Irène se plaint-elle?» [158]). Das Wort von Molliéres Arnolphe paßt auf ihn: «Je vous épouse, Agnès, et cent fois la journée vous devez bénir l'heur de votre déstinée» [159]).

Fergan — der von Hervieu glücklich gewählte Name. denn Fergan = gant de fer [160]) charakterisiert ihn treffend — operiert

[155]) Akt I, 1 (S. 166).
[156]) Akt I, 2 (S. 172).
[157]) Akt III, 3 (S. 227).
[158]) Akt I, 2 (S. 170).
[159]) L'École des femmes, Akt I, 2.
[160]) Siehe Alfred Binet, Revue de Paris 1904 (S. 126).

beständig mit dem Recht gegen Irène, so daß Léopold Lacour [161]) von ihm sagt: «. . . à cheval sur le Code, il ne connaît que sa monture.» Auch Ferdinand Brunetière [162]) tritt gegen den alten Sarcey als Kämpe für Irène auf und sagt: «Summum jus, summa injuria, dit un ancien adage! On peut avoir juridiquement, socialement raison, comme le mari d'Irène, et moralement, ou humainement tort. C'est ainsi q'aucun «contrat» ne saurait moralement autoriser un être humain à disposer souverainement d'un autre être; et c'est ce que semblent en vérité, ne pas savoir ou avoir oublié tous ceux qui n'ont vu dans Irène que la «femme incomprise» des anciens romans de Mme Sand. une fille ou une petite-fille de Valentine et d'Indiana. Elle serait plus voisine des héroïnes d'Ibsen.»

Irène steht in der Tat einer Nora, einer Helene Alving [163]) nahe, die gleich ihr ankämpfen gegen die Fesseln einer Scheinehe und Scheinherrlichkeit, um die tieferen, sittlichen Kräfte ihres Weibseins wieder freiwerden zu lassen. Die klare Erkenntnis, daß ein Weiterleben dieser Art an der Seite des ihr grenzenlos verhaßten Mannes eine Entwürdigung ihres edleren Selbst sei, das Bewußtwerden ihrer tieferen Liebe zu Michel Davernier, dem Jugendfreund, der für kurze Zeit aus der Fremde wiedergekommen ist und wieder dorthin zurückkehren wird, geben Irène die Kraft der entscheidenden Forderung: gib mich frei! Ihre aus dem Traumhaften erwachte, nun durch die Liebe zu ihrer ganzen Größe erstandene Seele kennt nicht die Hintertreppenwege einer Mme d'Orcieu, einer Léonore und anderer Instinktgeschöpfe, wie wir sie schon kennen gelernt haben [164]). Diese Forderung ist nichts anderes als der auch dem Geliebten heilige Wille, ihre Liebe rein zu erhalten. Man muß ihr unbedingt glauben, wenn sie zu Davernier sagt: «Si ma chaine ne devait pas être brisée . . . (d'une voix qui s'étrangle) nous ne nous reverrons plus . . . Nous serons pour toujours séparés, chacun dans la dignité de notre deuil, dans le deuil des mariages promis, qui ne doivent plus se conclure» [165]). Von hier aus nur erhellt sich das Dunkel der Schuldfrage; denn die-

161) Le Théâtre de Paul Hervieu. Revue de Paris 1901 (S. 653).

162) Les Tenailles par M. P. Hervieu. Revue des deux Mondes. Spt. 1895.

163) Ibsen in *Gespenster.*

164) S. *La Loi de L'Homme, L'Énigme.*

selbe Irène, die von der «divinité» der sich schenkenden, und nur der sich rein schenkenden Liebe durchdrungen ist, wirft sich am Ende desselben Akts Michel in die Arme: «Ah! toi! toi! . . . fais de moi ce que tu voudras.»

Es gibt bei einer Verwundung Momente, in denen der übergroße physische Schmerz den menschlichen Körper rasend hin- und herwirft, ihm endlich trotz seines Bewußtseins jedes physische Gefühl auslöscht und das Rasen des Schmerzes allein übrigbleibt. So ist Irènes Seele bis ins tiefste verwundet durch den stierhaften, brutalen Widerstand des Mannes, der ihrem kniefälligen Flehen nur kalt entgegnet: «. . . pas d'enfantillages» [166]). Wir hören sie aufstöhnen: «Oh! qu'il n'y ait plus d'esclaves, plus de serfs nulle part, et que l'on doive pourtant être esclave, être serve, parce que l'on a un mari! . . . Qu'il y ait plus de voeux éternels devant Dieu, puisque une religieuse, de nos jours, peut quitter le couvent, et qu'il y ait un voeu éternel de l'époux devant l'autre époux! Que chacun ne soit pas le premier à posséder la disposition de son âme et de son corps! . . .» [167])

Abscheu vor der Brutalität des Mannes, der sie wie seine Gefangene auf dem Lande halten will, aufsteigender Ekel vor seiner seelischen Schamlosigkeit, ihr als stärkstes Argument gegen die Scheidung die Teilung des Kapitals anzuführen, all das steigert hier den psychischen Schmerz zu solcher Intensität, daß ihre Seele, in solche Gedankenwelt herabgezogen, sich selbst nicht mehr kennt und zu jenem Akt der Verzweiflung getrieben wird. Nicht aber liegen die Dinge so, wie H. Burkhardt [168]) sagt: „Und als Irène sich schließlich Davernier hingibt, ist es nicht deshalb, weil ihre starke Liebe zu ihm plötzlich übermächtig geworden wäre, sondern im tiefsten Grunde begeht sie damit gegen Fergan, der sie zum äußersten getrieben, den einzigen Akt der Rache, der ihr möglich ist.“ Wie aber kann eine Frau von aristokratischer Geisteshaltung wie Irène sich dem geliebten Mann aus Rache gegen den andern hingeben? Das hieße Herab-

---

[165]) Akt III, 6 (S. 206).
[166]) Akt II, 10 (S. 218).
[167]) Akt II, 9 (S. 217).
[168]) A. a. O., S. 126.

setzung ihres Selbst, ihrer reinen, schenkenden Frauenliebe und Entweihung der ihr entgegenkommenden Liebe des Geliebten.

Hervieu selbst allerdings widerspricht sich in der Charakteristik Irènes; nicht im Drama selbst, das, wenn auch in nur knappen Zügen, oft nur andeutungsweise, aber auf jeden Fall das klare Bild einer tiefinnerlichen, ihren Mann an Seelenadel weitüberragenden Frauengestalt gibt.

Dagegen schreibt er unter anderem in einem Brief an den greisen Sarcey[169]), der nach der Erstaufführung von *Les Tenailles* viele Einwände gegen das Stück erhob: «Je n'ai rien tenté, en aucun mot, pour donner raison à l'un de mes personnages contre l'autre. J'ai même veillé avec soin à faire dire à celui-ci tout ce qui me paraissait le justifier et à celle-là tout ce qui pouvait peut-être la disculper un peu.»

Im Gegensatz zum Drama also, das Irène eindeutig als die edle, überragende Frau konzipiert, wird sie hier ihrem Manne gleichgestellt, ja, in der Abwägung der Begriffe *justifier* — *disculper* kann man nicht umhin festzustellen, daß Hervieus Unparteilichkeit nicht einmal gewahrt ist — zu ungunsten der Irène.

Das Drama könnte an sich nach dem zweiten Akt zu Ende sein. Doch Hervieu, dem es wieder einmal darauf ankommt, die Starrheit der Gesetze aufzudecken, zeigt im dritten Akt, der nach weiteren zehn Jahren spielt, wie den Bestimmungen desselben Gesetzes, das die Frau mitleidlos an ihren Mann kettet, andere gegenüberstehen, die ihr die Macht verleihen und die Umkehrung der Dinge ermöglichen. Die Behandlung und Betrachtung der Gesetze an sich veräußerlichen den Konflikt jedoch in starkem Maße. Das ist hier wie in den Dramen *La Loi de l'Homme* und *Le Dédale* der schwere Fehler Hervieus, den er auf Kosten der Darstellung lebendiger Charaktere begeht. Er hätte vielmehr Gewicht auf ein innerpsychologisches Gesetz legen müssen, nachdem, wie H. Burkhadt[170]) sagt, „der unberechtigte Druck, den Fergan auf seine Frau ausübt, sich schließlich folgerichtig gegen ihn selbst wendet."

[169]) Abgedruckt in Sarcey, Quarante Ans de Théâtre. VIII.

[170]) A. a. O., S. 130.

Irène muß ihr Letztes. das Kind ihrer Liebe, retten. Der kleine René ist ein schwaches Kind mit der Konstitution seines bald an Lungenschwindsucht gestorbenen Vaters. Das Geheimnis seiner Illegitimität hat die Mutter das große Opfer ihrer Selbsterniedrigung bringen lassen. «Par quel sentiment ai-je pu faiblir un jour devant vos obsessions et redevenir votre femme?» [171]) Da sie, vom Schicksal auf die Schattenseite des Lebens gestellt, die glückliche Synthese von Weib- und Muttertum in ihrer Ehe nicht hat verwirklichen können, muß sich notwendig die Mutterliebe infolge Übergewichts verzerren und das Kind in einer Gefahr sehen, die in Wirklichkeit nicht da ist. So steht vor dem Mann nur mehr eine Recht heischende Mutter: «. . . c'est la mère, une mère que rien ne fera reculer . . .» [172])

Dumpf und drükend klingt am Ende die schmachvolle Würdelosigkeit von Mann und Frau in die stoischen Worte Irènes aus:

«Nous sommes deux malheureux. Au fond du malheur, il n'y a plus que des égaux.»

---

[171]) Akt III, 6 (S. 244).
[172]) Akt III, 6 (S. 241).

C. HERVIEU — IBSEN, VERGLEICHENDE BETRACHTUNG IHRER FRAUENDARSTELLUNG.

Wiederholt wurde in der mir zugänglichen Literatur die Frage nach dem Einfluß Ibsens auf Hervieu gestreift, und da ich selbst an einigen Stellen dieser Arbeit Frauengestalten des großen nordischen Dramatikers zu einem Vergleich mit Hervieu'schen Darstellungen herangezogen habe, ist es wohl angebracht, ein eingehenderes Wort dazu zu sagen.

Diejenigen französischen Kritiker, die wir bereits als begeisterte Anhänger des Schriftstellers kennen gelernt haben, wie Doumic, Brunetière, Binet, sehen nicht nur eine Beeinflussung Ibsens auf Hervieu, wie das gemäßigtere Stimmen der Kritik getan haben, sondern stellen beide ohne weiteres auf eine Stufe. Binets Formulierung dieser Ansicht ist wohl die kühnste und zugleich die anfechtbarste solcher Behauptungen. Er sagt: «Je le (l'auteur) comparerais volontiers à Ibsen, qui a plaidé avec une force égale, avec plus d'utopie et moins d'amertume, le respect de l'individu.» [173])

Paul Hervieu hat in der Tat mit Logik und Raisonnement für die Rechte des Individuums, insbesondere für die Erweiterung der Rechte der Frau gekämpft. Die Frau in der Gesellschaft ist auch das große Thema, das in wechselnden Tonarten das dramatische Schaffen Ibsens durchzieht, aber — hier liegt der große Unterschied — die neue Frau in einer neuen Gesellschaft, so lautet der vollständige Titel dieses Themas; denn der skandinavische Dichter faßte seine Aufgabe als eine sozial-ethische auf. Der tiefe, sittliche Ernst, mit dem hier auf eine Neugestaltung der Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft von innen heraus gedrungen wurde, steht in scharfem Gegen-

---

[173]) Revue de Paris 1904, S. 131.

satz zu den rein materiellen Forderungen, den revendications Hervieus und der moral insanity der Charaktere. Seine Frauengestalten sind keineswegs die „Stützen der Gesellschaft"; denn über den engen Kreis der Ehe hinaus kennen sie keinerlei Bindungen, wie sie überhaupt weniger ihre Pflichten als ihre Rechte erkennen.

Die Frau in der Darstellung Henrik Ibsens strebt nach der Durchformung ihrer Persönlichkeit und folglich mehr nach einer geistigen als nach einer rechtlichen Ebenbürtigkeit mit dem Manne. So sagt Dina in den *Stützen* zu ihrem Geliebten: „Ja, ich will die Ihre sein, doch erst will ich arbeiten, selber etwas werden — so wie Sie. Ich will nicht eine Sache sein, die man einfach an sich nimmt." Auch in Nora und Helene Alving ist dieses Streben, das beider tragisches Verhängnis wird, weil es zu spät zum klaren Bewußtsein gelangt, und selbst in Rebekka West mit den ungehemmten, wilden Instinkten vollzieht sich schließlich der Durchbruch zur wahren Freiheit des Willens und Handelns und zur Erkenntnis einer großen notwendigen Lebensaufgabe.

An Gestalten wie gerade Rebekka West, auch Hedda Gabler wird noch ein fundamentaler Unterschied zwischen dem französischen und dem norwegischen Dichter offenbar, den ich bereits im Hauptteil dieser Arbeit kurz angedeutet habe [174]). Hervieu scheut nicht zurück vor der Bloßlegung kraß sinnlicher Triebe und Instinkte, die auch Ibsen unerschrocken enthüllt, und dennoch haftet an all den Charakteren Hervieus etwas Kleinliches, Verkrampftes, während die Gestalten des Norwegers voll Gärung, voll Dämonie und Grauen und den Naturelementen greifbar nahe sind wie z. B. der Fremde in der *Frau vom Meere*, der fast eine Anthropomorphierung der dämonischen Urkraft des fessellosen wilden Meeres ist. Ibsen deckt Naturinstinkte — so wie sie sind — rücksichtslos auf, wie Nervenstränge in einem anatomischen Präparat, und in die Erscheinung tritt — — la bête humaine; aber nicht «tempérée par de l'éducation» [175]), wie Hervieus Typen, die unter dem Deckmantel gesellschaftlicher Korrektheit ihre Triebe offenbaren, sondern ungebändigt sind Rebekka Wests dunkle

---

[174]) Vergl. S. 47.

[175]) Vergl. S. 3.

Leidenschaften, eine Gefahr für ihre Umgebung. Sie scheut den Mord nicht, wenn es darauf ankommt, ihr Ziel zu erreichen. Aber unverkennbare Größe liegt in dieser Studie weiblicher Dämonie.

Ibsens Frauencharaktere sind allgemein in ihrer künstlerischen Darstellung hervorragend. Sie übertreffen die männlichen an Selbstlosigkeit, Energie und Tatkraft. Selbst eine übersensible Frau wie Nora imponiert durch die kraftvolle Entschlossenheit, mit der sie, ihrer Überzeugung folgend, den Kampf mit dem Schicksal aufnimmt. In fast allen Dramen trägt die Frau den moralischen Sieg über den Mann davon, was sich von Hervieus Dramen durchaus nicht behaupten läßt. Sein unbedingter Einsatz für die Frau erstaunt gerade deshalb, weil er Typen zur Gestaltung bringt, für die zu kämpfen es sich nicht lohnt, und es lohnt sich nicht, weil es im Leben des Dichters und seiner Charaktere keine Ideale gibt. Wo ist ein Glaube an das Wunderbare, wie ihn eine Nora mit kindlich-rührender Unerschütterlichkeit durch ihre Ehe trägt? Vielleicht lebt etwas davon in der künstlerisch feiner getroffenen Gestalt der Irène Fergan, das Hervieu jedoch aus Mangel an der dem Norweger eigenen psychologischen Feinfühligkeit nicht hat ans Licht fördern können. Im übrigen aber schließt seine düstere Lebensanschauung den Glauben an ein hohes Lebensziel aus. «Dans ce monde-là on se demande ce qui se fait non pas ce qui doit se faire» [176]), sagt A. Benoist mit Recht. Daher ist auch der Weg zur großen Tragödie für Hervieu versperrt geblieben, mögen seine Anhänger ihn noch so laut als den Schöpfer der «tragédie moderne» bezeichnen. Ibsens Gestalten jedoch sind tragische Gestalten, da sie im Kampf gegen das Schicksal oder sonst überlegene Mächte mit dem Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit den rein menschlichen Kampf mit jenem starken Schwung kämpfen, der hinausträgt über Leben und Tod.

Noch eins schafft die große Kluft zwischen diesen beiden Dramatikern, das nicht unerwähnt bleiben darf: die Rolle der Natur. Hervieu kennt das Leben der Boulewards, die freie Natur hat er nicht gesucht und nicht dargestellt. Bei Ibsen, der in seiner großen freien Heimat verwurzelt ist, ist sie der treibende Mutterboden für

---

[176]) Revue des Pyrénées 21/1909 (S. 493).

den Drang seiner schöpferischen Ideen. Sie zieht manches Menschenschicksal in ihren Bannkreis. Wir brauchen nur an *Brand* und an *Die Frau vom Meere* zu denken. Im letzteren Stück besonders ist ihre Urkraft so allgewaltig spürbar, daß ihr Sein die Wirklichkeit der Existenz des Menschen geradezu in Frage stellt. Jedes Drama trägt eine besondere landschaftliche Stimmung, die wiederum Antwort ist für die Wechselseitigkeit und Vielfalt der Charaktere, die wir bei Hervieu vermissen.

Das Fazit der Betrachtungen ist einfach und klar: was die beiden Dramatiker rein äußerlich bindet, sind gewisse Zeitideen; in ihrem innersten Wesen sind sie einander fremd.

D. SCHLUSSBETRACHTUNG.

Es liegt die Versuchung nahe, beim Überblick über das Werk eines Schriftstellers vorschnell ein summarisches Urteil zu fällen. Es könnte als ein solches gelten, wenn hier gesagt wird, daß Paul Hervieu der Gestalter eines hoffnungslosen Pessimismus sei. Stete rückblickende Hinweise auf die Charaktere und die Zitierung eigener Aussprüche des Schriftstellers sollen zeigen, wie sehr diese Behauptung zu Recht besteht. Schon die Stoffwahl seiner Dramen zeigt, wie eng die Grenzen seiner Welt des Seins sind. In allen seinen Dramen, nur *Théroigne de Méricourt* ausgenommen, kommt er nicht über das von Luxus gesättigte Milieu der Salonwelt hinaus. Schon B i n e t[177]) sagt: «Son théâtre, auquel un salon élégant pourrait servir de décor perpétuel, ne met en action que des individus de son milieu, qui lui sont familiers par une fréquentation quotidienne.»

Nicht die Darstellung dieser Gesellschaft der m o n d a i n s an sich zeigt die Einseitigkeit und den düsteren Glauben seiner Weltanschauung, sondern daß diese Gesellschaft, die er dramatisch verwirklicht, für ihn d i e Welt verkörpert, das ist der Tiefstand seines Glaubens; denn wir haben gesehen, wie sich diese „Welt" offenbart. „Überall häßliche übertünchte Formen einer äußerlichen Kultur, unter der hervor die animalischen Urtriebe der Menschheit, Wildheit, Egoismus und Sinnlichkeit hervorbrechen und sich schrankenlos entfalten"[178]). Menschen erstehen vor uns, die, obwohl der freie Wille von Hervieu nicht geleugnet wird, im tiefsten doch unfrei sind, Sklaven ihrer sinnlichen Leidenschaft, wie Léonore, Thérèse, deren triebhafter Gebundenheit von vornherein kein Auflehnen sittlicher Kräfte entgegensteht, und andere, bei denen man im voraus weiß,

177) Revue de Paris 1904 (S. 121).

178) Walther Küchler, Germ. Rom. Mon. 1909 (S. 262).

daß sie unterliegen werden, selbst wenn sie den sittlichen Einsatz haben, wie z. B. Marianne und mehr noch Irène Fergan; anerkennt doch Hervieu als ihr dramatischer Schöpfer die Allmacht des lustheischenden Gesetzes der Sinne, «la puissance de l'amour sexuelle» [179]. Daher wird jede Liebe unrein, alle Würde vernichtet. Die Ehe ist kein heiliges Band, das Mann und Frau in personaler, d. h. in leib- und geisthafter Einheit zur Wertverwirklichung des Geistes emporhebt; sie ist vielmehr die Zerstörerin der persönlichen Freiheit, des Glücksbedürfnisses und der Sehnsüchte durch die Ungleichheit der Gesetze, sowohl der staatlich anerkannten und festgelegten, als auch der ebenso mächtigen und ungeschriebenen der Natur.

Keineswegs ist die Ehe die gemeinsame Lebensschule, in der Mann und Frau in beiderseitigem Verantwortungsbewußtsein ihre große Lebensaufgabe erfüllen in Hinrichtung auf Volk und Staat. Die Frauengestalten Hervieus sind — Sabine Revel in etwa ausgenommen — im letzten keine Mütter, mag Léopold Lacour [180] noch so nachdrücklich von der «admirable force de l'amour maternelle» sprechen, die ihnen allen eigen sei; denn Mutterinstinkt reicht nicht hinab in die mythisch-magischen Tiefen des Begriffes „Mutter". An diese unerschöpflichen Tiefen des menschlichen Geistes überhaupt, an das Vorhandensein des Idealen, an den Sieg des Erhabenen und Guten glaubt der Schriftsteller nicht. Wo einmal solche Kräfte Ansätze der Entfaltung zeigen, wie in Régine de Vesles, kommen sie nicht zur Vollendung; wo Großes sich frei gerungen hat, wie in Théroigne, wird es in den Staub herabgezogen und entwürdigt. Egoismus und Sinnlichkeit allein sind unbesiegbar, die einzig realen Mächte, während alles andere „Irrtum, Lüge oder Illusion" [181] ist. Das Bekenntnis Hervieus an Binet [182] sei hier einmal zusammenhängend gegeben: «Je crois à la puissance de l'amour sexuel, de l'instinct créateur. L'amitié, la cordialité . . . sentiments qui ne sont jamais sûrs . . . petits élans courts, comme ces attendrissements physi-

---

[179] Zit. bei Binet, Revue de Paris 1904 (S. 132).

[180] Revue de Paris 1901 (S. 665).

[181] Siehe Le Métier dramatique. Revue bleue 1901 (S. 163).

[182] A. a. O. (S. 132).

ques d'après le repas qui s'échappent à l'analyse. Pour les enfants, c'est nous, que nous aimons en eux . . . tout cela se ramène à l'égoisme. . . . L'altruisme, qui nous fait accomplir de grands sacrifices pour d'autres, j'en lis l'explication dans les nobles égoismes de l'orgeuil, de l'honneur, des espérances célestes . . .» Daher ist es nicht erstaunlich, daß sein Theater überwiegend egoistische Typen aufweist. Verwunderlich ist nur, wie Hervieu zu diesem Pessimismus eines La Rochefoucauld, eines Schopenhauer gelangt ist; denn aus Erfahrung konnte er es nicht sein, da kein Mangel und keine harten Schicksalsschläge sein Leben untersetzt haben. René Doumic[183]) gibt die Antwort darauf: «Pessimiste, il l'était non pas seulement par tempérament et par humeur, mais par système et par raison démonstrative. Ses regards qu'il promenait autour de lui, de son œil bleu d'acier, c'était pour recueillir des preuves à l'appui de son système.»

Wozu aber das System eines theoretischen Pessimismus, wenn es nicht dazu dienen soll, die Menschheit zu bessern? Ein solcher Eindruck läßt sich nämlich nicht aus den Dramen Hervieus gewinnen. Dumas Fils und Augier wollten Reformatoren sein als Vermittler zwischen den Institutionen, die der Mensch geschaffen, und zwar nicht immer allen gerecht geschaffen, und den Gesetzen der Natur. Hervieu aber, wie wiederum Doumic[184]) sagt, — «M. Hervieu ne donne pas dans la chimère de cet optimisme. Il se place justement à l'opposé. Pour lui la vie est foncièrement mauvaise.» Aus der französischen Kritik wird eine Stimme gegen diesen „finsteren Paradoxismus eines Schopenhauer“ laut in Firmin Roz[185]), dessen Urteil ich mich anschließe: «Les sentiments humains sont plus beaux, plus divers et plus riches. Ils rayonnent en tout sens, et la suprème fonction de l'art est d'en saisir la richesse et la beauté.»

Paul Hervieu hat diesen Reichtum und diese Schönheit zu erfassen nicht verstanden.

---

183) Revue des Deux Mondes. Nov.-Dez. 1916 (S. 452).

184) Revue des Deux Mondes. Jan. 1904 (S. 209).

185) Revue bleue 1916 (S. 695).

LITERATURVERZEICHNIS.

I. Die Dramen Paul Hervieus[186]).

1. Point de Lendemain (1890) [187]).
2. Les Paroles Restent (1892).
3. Les Tenailles (1895).
4. La Loi de l'Homme (1897).
5. La Course du Flambeau (1901).
6. L'Énigme (1901).
7. Théroigne de Méricourt (1902).
8. Le Dédale (1903).
9. Le Réveil (1905).
10. Modestie (1908).
11. Connais-Toi (1909).
12. Bagatelle (1912).
13. Le Destin est Maître (1914).

II. Literatur über Hervieu.

Benoist, A.: Le Théâtre de Paul Hervieu. Revue des Pyrénées et de la France Méridionale 21, 1909.

Binet, A.: Portrait psychologique de Paul Hervieu. Revue de Paris III, 1904.

Bordeaux, H.: L'œuvre de Paul Hervieu. Revue Hebdomadaire XI, 1912.

Bricon, E.: Théroigne de Méricourt. La Grande Revue I. 1903.

Brunetière, Fr.: Les Tenailles. Revue des deux Mondes 131, 1895.

— Mélodrame ou Tragédie? (Le Dédale) Revue des deux Mondes 19, 1904.

---

186) Oeuvres complètes sind erschienen bei Arthure Foyard, Paris.

187) Einer übersichtlichen Chronolgie wegen wurde das Aufführungs- und nicht das Erscheinungsjahr gewählt.

Burkhardt, H.: Studien zu Paul Hervieu als Romancier und als Dramatiker. Zürich 1917.
Doumic, R.: La Course du Flambeau. Revue des deux Mondes III, 1901.
— L'Énigme. Revue des deux Mondes VI, 1901.
— Le Dédale. Revue des deux Mondes 19, 1904.
— Le Réveil. Revue des deux Mondes 31, 1906.
— Connais-Toi. Revue des deux Mondes 50, 1909.
— Le Destin est Maître. Revue des deux Mondes, Mai-Juni 1914.
— Paul Hervieu. Revue des deux Mondes 30, 1915.
— La Course du Flambeau. Revue des deux Mondes 36, 1916.
Du Tillet, J.: Les Tenailles. Revue bleue IV, 1895.
— La Loi de l'Homme. Revue bleue VII, 1897.
— L'Énigme. Revue bleue 16, 1901.
Estève, Ed.: Paul Hervieu, conteur, moraliste, et dramaturgue. Paris 1917.
Ferchat, Jos.: Le monde et la vie d'après un pessimiste contemporain. Notes sur l'œuvre de P. Hervieu. Études de Théologie II., III. 1919.
Ferval, Cl.: Paul Hervieu. Revue de Paris VI, 1916.
Flat, P.: Le dédale. Revue bleue I, 1904.
— Le Réveil. Revue bleue IV, 1905.
— Connais-Toi Revue bleue XI, 1909.
— Paul Hervieu. Revue bleue, oct. 1912.
Gaultier, P.: Paul Hervieu. Revue de Paris VI, 1912.
Gregh, F.: La Fenêtre ouverte. Paris 1902.
Küchler, W.: Paul Hervieu. Das literarische Echo V, 1902/03.
— Paul Hervieu. Germanisch-Romanische Monatsschrift I 1909, II 1910.
L . . ., P.: Le Métier dramatique. Paul Hervieu Revue bleue XVI, 1901.
Lacour, L.: Le Théâtre de Paul Hervieu. Revue de Paris VI, 1901.
Larroumet, G.: Trois succès au théâtre (la Loi de l'Homme, de Paul Hervieu; la Douloureuse, de Donnay; le Chemineau, de Richepin.) Revue de Paris II. 1897.
Loliée, F.: Pariser Besuche I bei Paul Hervieu. Deutsche Revue Jan.-März 1902.
Malherbe, Ch.: Paul Hervieu, Biographie-Critique. Paris, E. Sansot 1912.
Roz, F.: Bagatelle. Revue bleue, novembre 1912.
— La Course du Flambeau. Revue bleue, novembre 1916.
Saint-Auban: Le Dédale. La Quinzaine I. Mars 1904.
Sarcey, F.: Quarante Ans de Théâtre VIII. Paris 1902.

III. Literaturgeschichten und Bibliographien.

Forst-Battaglia, O.: Die französische Literatur der Gegenwart (seit 1870). Wiesbaden, Dioskurenverlag 1925.

Klemperer, V.: Geschichte der französischen Literatur, Bd. V/II, Leipzig, Teubner 1926.
Lalou, R.: Histoire de la littérature française contemporaine. (1870 à nos jours.) Paris, Crès 1928.
Lanson, G.: Histoire de la littérature française. Paris, Hachette 1924.
Mueller: Das naturalistische Theater in Frankreich, München 1930.
Suchier, Birsch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur. Leipzig und Wien 1913.
Thieme: Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930. 1. Bd. Paris, E. Droz. 1933.

IV. Abhandlungen über zeitgenössische französische Schriftsteller.

Banner, M.: Das französische Theater der Gegenwart. Leipzig 1898.
Litzmann, B.: Ibsens Dramen. Hamburg und Leipzg 1901.
Mahn, P.: Guy de Maupassant. Berlin 1908.
Nordau: Zeitgenössische Franzosen. Berlin 1901.

V. Verschiedenes.

Bahr, Hermann: Burgtheater. „Männerrecht" von P. Hervieu (1892—98).
Griepenkerl, W. R.: Die Girondisten. Trauerspiel. Bremen 1852.
Klug, J.: Die Tiefen der Seele. Paderborn 1926.
Lacour, L.: Trois Femmes de la Révolution. Paris Plon. Nourrit 1900.
Lamartine: Histoire des Girondins. 1850 ersch. beim Verfasser, Bd. 10.
Michelet, J.: Les Femmes de la Révolution. Paris 1854.
Rosmer, E.: Maria Arndt. Schauspiel in fünf Akten. Berlin 1908.

Lebenslauf.

Ich wurde am 3. Mai 1911 in Ückendorf, Kreis Gelsenkirchen, geboren. Von 1917—1922 besuchte ich die katholische Volksschule in Wattenscheid, von 1922—1929 das dortige städtische Lyzeum bis zur Obersekundareife. Dann absolvierte ich das staatliche Hildegardis-oberlyzeum in Bochum, an dem ich am 27. April 1932 das Reifezeugnis erhielt. Vom Sommersemester 1932 bis zum Sommersemester 1937 widmete ich mich an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster/Westf. dem Studium der Philologie. Ich studierte Germanistik und Neuere Sprachen.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren Heinermann, Lerch, Keller, Günther Müller, Trier, O. Hoffmann, Wust und Rosenmöller. Ihnen allen danke ich. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Heinermann verpflichtet, der mir Anregungen und Hinweise für diese Arbeit gab.

Luise Wegener.